MAGDALENA SZYNDLER

Ludowa kultura muzyczna Śląska Cieszyńskiego ze szczególnym uwzględnieniem Beskidu Śląskiego. Folklor pieśniowy Istebnej, Koniakowa i Jaworzynki – źródła repertuarowe a ich transformacje



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2017

Ludowa kultura muzyczna Śląska Cieszyńskiego ze szczególnym uwzględnieniem Beskidu Śląskiego
Folklor pieśniowy Istebnej, Koniakowa i Jaworzynki – źródła repertuarowe a ich transformacje

Rodzicom i mężowi Olkowi

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3608

Magdalena Szyndler

Ludowa kultura muzyczna Śląska Cieszyńskiego ze szczególnym uwzględnieniem Beskidu Śląskiego Folklor pieśniowy Istebnej, Koniakowa i Jaworzynki – źródła repertuarowe a ich transformacje

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2017

Redaktor serii: Muzyka
Bogumiła mika

Recenzenci
Alojzy Suchanek
Jolanta Szulakowska-Kulawik

Redaktor
Mariola Massalska

Projekt okładki
Kaja Renkas

Redaktor techniczny
Małgorzata Pleśniar

Korektor
Katarzyna Kocur

Łamanie
Alicja Załęcka

Copyright © 2017 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-3125-6
(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-3126-3
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 23,25. Ark. wyd. 26,0. Papier offset. kl. III, 90 g Cena 46 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: "TOTEM.COM.PL Sp. z.o.o." Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Spis treści

Wprowadzenie 9

Rozdział 1. Specyfika badań własnych 15
1.1. Przedmiot, cel i zakres badań 15
1.2. Przegląd badań i literatury. Folklorystyka polska i czeska 17
1.2.1. Folklorystyka polska 17
1.2.2. Folklorystyka czeska i morawska 19
1.3. Dobór materiałów źródłowych wydanych 21
1.4. Uwagi metodologiczne 22
1.5. Terminologia. Folklor, folkloryzm, folk 26

Rozdział 2. Śląsk Cieszyński na tle Polski – uwarunkowania historyczne, geograficzne i kulturowe 37
2.1. Regiony etnograficzne w Polsce 37
2.1.1. Polska muzyka ludowa, badania, programy, zbiory 40
2.1.2. Specyfika polskiej muzyki ludowej 44
2.2. Śląsk a Śląsk Cieszyński – zawirowania historyczne 55
2.2.1. Nazewnictwo 55
2.2.2. Początki Śląska. Pierwsze granice 56
2.2.3. Piastowie i Habsburgowie 57
2.2.4. Zmiany społeczne 59
2.2.5. Warstwy społeczne – specyfika 60
2.2.6. Pod władzą austriacką 63
2.2.7. Problemy społeczno-ekonomiczne 64
2.3. Położenie Śląska Cieszyńskiego 66
2.3.1. Cieszyn jako centralny ośrodek kulturowy. Początki 66
2.3.2. Mieszczaństwo 69
2.4. Polskie życie kulturalne i polityczne na Śląsku Cieszyńskim od 1848 do 1920 roku 71
2.5. Rok 1920 74
2.6. Okres II wojny światowej 75
2.7. Lata powojenne (do 1989 roku) 77

2.8. Trójwieś (Istebna, Koniaków, Jaworzynka) – położenie i specyfika regionalna w kontekście Beskidu Śląskiego 78
2.9. Elementy beskidzkiej kultury materialnej i duchowej 83
2.9.1. Strój ludowy (przeszłość – teraźniejszość) 84
2.9.2. Język. Gwara 85
2.9.3. Instrumentarium ludowe 87
2.9.4. Tańce 91
2.10. Zespoły, imprezy, organizacje 95

Rozdział 3. Rozwój folklorystyki muzycznej na Śląsku Cieszyńskim – historia i źródła . . 99
3.1. Cieszyńskie zbiory pieśniowe oraz materiały prasowe. Działacze folkloryści . . . 99
3.2. Czeskie i morawskie pieśni ludowe – badania 110

Rozdział 4. Specyfika cieszyńskiej pieśni ludowej. Przegląd materiałów zastanych. Charakterystyka zebranego zbioru pieśni 115
4.1. Pieśń ludowa. Przegląd wybranych systematyk 115
4.1.1. Systematyka funkcjonalno-treściowa 115
4.1.2. Systematyka hasłowa 117
4.1.3. Systematyka wariantowa 117
4.1.4. Systematyka według kryteriów muzycznych 118
4.2. Specyfika pieśni cieszyńskiej – cechy 120
4.3. Materiał badawczy – systematyka i charakterystyka 123
4.3.1. Systematyka pieśni według funkcji i treści 124
4.3.2. Materiał własny a materiały źródłowe 129
4.3.3. Konkluzja 155
4.4. Analiza zbioru – kryteria muzyczne 157
4.4.1. Tonalność 157
4.4.2. Linia melodyczna 161
4.4.3. Zwroty inicjalne i zwroty kadencyjne oraz interwały najczęściej w nich występujące 162
4.4.4. Metrorytmika 165
4.4.5. Forma 167
4.5. Podsumowanie 169

Rozdział 5. Przekształcenia repertuaru źródłowego we współczesności. Drugi byt folkloru – kapele ludowe i zespoły folkowe. Opinie 173
5.1. Zmiany endogenne i egzogenne a problem pogranicza 173
5.2. Kapele ludowe 186
5.2.1. Specyfika regionalna w Polsce 187
5.2.2. Wybitni muzykanci związani z Beskidem Śląskim 189
5.2.3. Kapele działające współcześnie – drugi byt folkloru 190
5.3. Kapele folkowe – Beskid 192
5.4. *Hybrydy* 194
5.5. Podsumowanie 197

Rozdział 6. Przekaz międzypokoleniowy a koncepcje wychowania muzycznego oparte na folklorze 199
6.1. Przekaz międzypokoleniowy 199
6.2. Przegląd wybranych koncepcji muzycznych opartych na folklorze 200
6.3. Koncepcje polskie – geneza i wpływy 204
6.4. Koncepcje wychowania muzycznego – Śląsk Cieszyński 208

Rozdział 7. Znajomość pieśniowego repertuaru ludowego wśród dzieci i młodzieży Śląska Cieszyńskiego. Metody i wyniki przeprowadzonych badań własnych . . . 213
7.1. Podstawy metodologiczne badań własnych 213
7.2. Analiza i interpretacja wyników przeprowadzonych badań własnych 217
7.3. Weryfikacja hipotez. Uogólnienia i wnioski z przeprowadzonych badań własnych . 238

Wnioski końcowe 241

Aneksy 245
Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki 245
Aneks 2. Materiały źródłowe – badania terenowe 277
Aneks 3. Fotografie 319

Bibliografia 333

Indeks nazwisk 351

Spis rycin, tabel i wykresów 357

Summary 359

Shrnutí 361

Wprowadzenie

> Wierzę w to, co robię, a robię tylko to, w co wierzę –
> i biada temu, kto kwestionuje moją wiarę […].
>
> Arnold Schönberg (1874–1951)

Folklor, w szczególności muzyczny, jest nieocenionym źródłem wiedzy na temat badanej kultury (nie tylko muzycznej). Jest niejako jej stałym punktem – „stanowi do pewnego stopnia kotwicę, dzięki której możemy lepiej zrozumieć zachodzące obecnie przemiany"[1]. Jak wiadomo, „pojęcie kultury implikuje pojęcie tradycji, pewnych rodzajów wiedzy i umiejętności przekazywanych z pokolenia na pokolenie"[2]. Ta ostatnia cecha z kolei ma wymiar ambiwalentny (z jednej strony służy jego zachowawczości, a z drugiej – determinuje jego nieuchronną przemianę – choćby wariantywność i wariabilność)[3]. „Tradycja zmienia się – wręcz musi się zmieniać – w miarę jak przyswaja ją nowe pokolenie"[4]. Zatem badacz repertuaru pieśniowego (i nie tylko) wyjątkowo przenikliwie musi poznać i uświadomić sobie fakt tej przemijalności, jak pisał Roch Sulima: „Nie istnieje chyba już dziś […] nic »surowego«, »nieprzetworzonego« […], kultura polska istnieje już dla **innych**, wyłącznie jako coś »przetworzonego« czy »przetwarzanego«, istnieje w postaci **cytatów**"[5]. Funkcjonują również oparte na wyobrażeniach o tradycji „iluzoryczne wyobrażenia i wspomnienia o tym, czego już nie ma"[6]. Chociaż folklor ulega przemianom, „odchodząc od swych naj-

---

[1] A. Czekanowska: *Kultury tradycyjne wobec współczesności. Muzyka, poezja, taniec*. Warszawa 2008, s. 13.

[2] P. Burke: *Historia kulturowa. Wprowadzenie*. Kraków 2008, s. 31.

[3] Więcej: podrozdział 5.1. *Zmiany endogenne i egzogenne a problem pogranicza*.

[4] P. Burke: *Historia kulturowa…*, s. 32.

[5] R. Sulima: *Testamenty chłopskiej kultury*. „Regiony" 1987, nr 1, s. 129; P. Kowalski: *Współczesny folklor i folklorystyka. O przedmiocie poznania w dzisiejszych badaniach folklorystycznych*. Wrocław 1990, s. 31; S. Żerańska-Kominek: *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*. Warszawa 1995, s. 293.

[6] A. Czekanowska: *Kultury tradycyjne wobec współczesności…*, s. 13.

starszych i najciekawszych form, to ciągle jeszcze wyraża to, co stanowi o oryginalności naszej kultury, co jest przejawem szczególnej mądrości i wrażliwości ludzi potrafiących czytać »księgę życia« i symbolicznie mądrość tę wyrażać oraz zgodnie z nią żyć”[7].

Z tego właśnie powodu pojawiły się moje dogłębne przemyślenia dotyczące stworzenia monograficznego ujęcia obecnego repertuaru pieśniowego Trójwsi (Istebna, Jaworzynka, Koniaków – Beskid Śląski), ale też jego postaci komunikacyjnej. Działania takie wynikały również z braku dostatecznej i jednolitej literatury na ten temat. Monografia ta jest zatem jedyną całościową publikacją poświęconą tego typu tematyce, potraktowaną tak szeroko (do tej pory o podobnym, monograficznym charakterze ukazały się m.in. pozycje: Anny Czekanowskiej (1961)[8], Jadwigi Bobrowskiej (1981)[9], Krystyny Turek (1993)[10], z przewagą ujęcia muzykologicznego – Krystyna Turek (1986)[11]. Pozycje te stały się częściowo punktem wyjścia moich rozważań i na pewno stanowiły wzorcowe przykłady również ze względu na autorytet autorów.

Anna Czekanowska w publikacji *Etnografia muzyczna: metodologia i metodyka*[12] z 1971 roku napisała: „muzykę uważamy za sztukę […], jej cechą specyficzną […] jest przede wszystkim materiał, czyli dźwięk. Jednak nie sam materiał ani też jego właściwości fizyczne decydują o specyfice muzyki”. W dalszej części tej wypowiedzi autorka sugeruje, że najważniejsza jest struktura harmoniczna oraz „zależności czasowe i dynamiczne”[13]. Po ponad czterdziestu latach badaczka uzupełnia przytoczoną definicję: „podtrzymujemy tę definicję i dzisiaj, podkreślając **większe znaczenie kultury** […] i **akcentując możliwości transformacji**; zachowujemy jednocześnie przekonanie o autonomii zjawiska muzycznego”[14]. Dlatego też pojawia się chęć przyjęcia postawy „rozsądnej” wobec folkloru (muzycznego) („jako zamkniętej karty”[15]), który dzisiaj jawi się w postaci folkloryzmu i folku (*hybrydy*). Jednakże poglądy na ten temat budzą skrajne emocje i spory (chociażby terminologiczne)[16].

---

[7] J.K. Dadak-Kozicka: *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*. Warszawa 1996, s. 10.

[8] A. Czekanowska: *Pieśni biłgorajskie. Przyczynek do interpretacji polskiego pogranicza południowo-wschodniego*. W: „Prace i Materiały Etnograficzne”. T. 18, cz. II. Wrocław 1961.

[9] J. Bobrowska: *Pieśni ludowe regionu żywieckiego*. Kraków 1981.

[10] K. Turek: *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe na Górnym Śląsku*. Katowice 1993.

[11] Eadem: *Pieśni ludowe na Górnym Śląsku w XIX i w początkach XX wieku*. Katowice 1986.

[12] A. Czekanowska: *Etnografia muzyczna: metodologia i metodyka*. Warszawa 1971, s. 11.

[13] Ibidem.

[14] A. Czekanowska: *Kultury tradycyjne wobec współczesności…*, s. 257. Wyróżnienia – M.S.

[15] J. Burszta: *Lubelska rozmowa o folkloryzmie*. „Literatura Ludowa” 1987, nr 4/6, s. 75.

[16] Więcej: podrozdział 1.5. *Terminologia. Folklor, folkloryzm, folk*, również: E. Wróbel: *Folklor a muzyka środowisk młodzieżowych w Polsce lat dziewięćdziesiątych*. „Muzyka” 2001, nr 3,

Niekwestionowana wartość, a zarazem ważność muzycznej kultury ludowej Beskidu Śląskiego przejawia się nie tylko w warstwie muzycznej (pieśni ludowe, muzyka instrumentalna) czy słownej (poetyka pieśni ludowych), ale także w powiązaniach z obrzędowością doroczną i rodzinną (funkcje i kontekst) oraz związkami z dziejami historycznymi i zależnościami politycznymi całego Śląska Cieszyńskiego (rycina 1.).



Rycina 1. Południowa część Śląska Cieszyńskiego – Beskid Śląski
Źródło: Zbiory Muzeum Śląska Cieszyńskiego w Cieszynie (MC/K/03455).

Jak wiadomo, folklor muzyczny to również instrumenty ludowe (w głównej mierze narzędzia i instrumenty pasterskie – specyfika Beskidu Śląskiego) oraz formy taneczne. To bogactwo daje doskonałą bazę, z której można czerpać nie tylko w celu analizy muzykologicznej czy etnomuzykologicznej, ale też podczas edukacji dzieci i całego społeczeństwa. Pełni funkcję łącznika pokoleniowego

s. 27–38; Eadem: *Imiona folku*. „Gadki z Chatki" 1998, nr 16, s. 3–8; A. Czekanowska: *Pierwszy i drugi byt folkloru*. W: *Encyklopedia polskiego folku*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/pierwszy_i_drugi_byt_folkloru.html [dostęp: 3.01.2013].

i kulturowego. Ma to miejsce w dużej mierze na obserwowanym i badanym terenie, co w dalszej części tekstu zostanie unaocznione.

Według Marii Przychodzińskiej: „powstawał zawsze [folklor – M.S.]w związku z całością życia: pracą, wierzeniami, potrzebami uczuciowymi, buntami i zachwytami człowieka. Spełniał więc wiele funkcji pozaestetycznych i pozaludycznych, związanych z codziennym życiem i jego uroczystymi momentami. Pieśni ludowe łączone z poezją, tańcem, obrzędem opiewają przyrodę, jej przychylność i groźby dla człowieka, różnorodne prace i ich trudy, wierzenia, styl gromadnego życia, obrzędy rodzinne, silne uczucia: miłości, straty, gniewu”[17]. Edukacja oparta na elementach muzyki ludowej kształtuje poglądy i pozwala uświadamiać odbiorcom (ale też i twórcom) przemiany tradycyjnego folkloru na tle zmian kulturowych, społecznych, związanych z wpływami środków masowego przekazu i kultury masowej we współczesności[18]. „W poszukiwaniu nowych idei, poszerzaniu horyzontów nie wolno nam zapominać o potrzebie zachowania ciągłości tradycji, o kształtowaniu świadomości grupowej i przynależności do narodu i jego »małych ojczyzn«”[19]. Nie jest to wniosek nowy. W historii pedagogiki muzycznej wielu pedagogów, teoretyków, kompozytorów czerpało z materiału ludowego (oczywiście na gruncie profesjonalnym – Émile Jaques-Dalcroze, Carl Orff, Zoltán Kodály, Jadwiga Wierzbińska, Julia Baranowska-Borowa, Karol Hławiczka, Stanisław Kazuro, Józef Karol Lasocki, Józef Powroźniak)[20], traktując go jako naturalną podstawę do szeroko pojętej nauki muzyki.

Na terytorium historycznego Śląska Cieszyńskiego już od schyłku XVIII wieku dokonywały się głębokie przeobrażenia zarówno społeczno-ekonomiczne, jak i kulturalno-cywilizacyjne (rozwój górnictwa, hutnictwa, włókiennictwa i innych gałęzi przemysłu). Te fakty spowodowały, że ziemia cieszyńska stała się od połowy XIX wieku jednym z najlepiej uprzemysłowionych regionów Austrii. „[…] był to kraj ogromnych kontrastów społecznych i cywilizacyjno-ekonomicznych […], wszystkie te czynniki [przemysł, urbanizacja, rolnictwo, rozwój szkolnictwa – M.S.] rzutowały z większą lub mniejszą siłą na rozwijające się od początku lat czterdziestych XIX stulecia polskie życie kulturalne […], rzutowały na nie również wcale bogate tradycje wyznaczone z jednej strony przez kulturę ludową, z drugiej zaś przez uformowany już w XVII wieku ośrodek

[17] M. Przychodzińska: *Drogi do muzyki. Metodyka i materiały repertuarowe*. Warszawa 1999, s. 58–59.

[18] M. Szyndler: *Folklor muzyczny jako element wielopłaszczyznowego procesu edukacji muzycznej*. W: *Wartości w muzyce. Wartości kształcące i kształtowane u studentów w toku edukacji szkoły wyższej*. T. 1. Red. J. Uchyła-Zroski. Katowice 2009, s. 7.

[19] H. Danel-Bobrzyk: *Folklor w edukacji muzycznej dzieci i młodzieży*. W: *Folklor i folkloryzm w edukacji i wychowaniu*. Red. J. Uchyła-Zroski, H. Danel-Bobrzyk. Katowice 2003, s. 11; również: J. Dadak-Kozicka: *Kategoria twórczości w edukacji muzycznej*. „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2009, s. 55–72.

[20] Szczegółowe omówienia: podrozdział 6.2. *Przegląd wybranych koncepcji muzycznych opartych na folklorze*.

w Cieszynie, sprzyjający również rozwojowi kultury polskiej i życiu kulturalnemu utożsamiających się z nią grup ludności”[21].

Kultura tego regionu wpłynęła znacząco na proces budzenia i formowania świadomości narodowej, a także na jej umacnianie i propagowanie. Była specyficzna. Miała charakter plebejski, była całkowicie ludowa i zmierzała do zachowania języka ojczystego, obrzędowości, tradycji, zwyczajów. Już wtedy folklor działał przeciwko procesom asymilacji (podczas zaborów działo się tak np. na Górnym Śląsku). W XIX wieku elementy kultury ludowej (kultura duchowa i materialna) umacniały zaś odrębność etniczną. Wtedy zaczęto propagować działania sprzyjające zachowaniu repertuaru związanego z folklorem muzycznym (apel Towarzystwa Przyjaciół Muzyki Cesarstwa Austriackiego z 1819 roku[22]). W tym czasie, jak i w latach kolejnych, podjęło działania w terenie wielu folklorystów, etnografów, często amatorów, ale również muzykologów, m.in. Józef Firla, Bogumił Hoff, Andrzej Cinciała, Jan Tacina, rodzina Londzinów z Zabrzega, Karol i Andrzej Hławiczka i wielu innych[23].

Skomplikowane losy obszaru cieszyńskiego sprzyjały działaniom umożliwiającym archiwizację różnych płaszczyzn folkloru. Do dzisiaj można wyróżnić tereny (omawiany Beskid Śląski), na których kultura ludowa jest podtrzymywana w różnych formach. Podczas badań terenowych autorka zaobserwowała różne typy przekazu – od transmisji pokoleniowej (dziadkowie – wnuki), przez folkloryzm (zespoły folklorystyczne i ich działalność, a dzięki nim – zainteresowanie się źródłami), po formy współczesne nawiązujące do folku. Niemałą rolę odgrywa tutaj szkolnictwo, gdzie folklor propagowano i propaguje się w mniejszym lub większym stopniu, w zależności od możliwości i chęci nauczycieli. Jest to widoczne również współcześnie, co świadczy o dużej świadomości pedagogów, animatorów (m.in. Monika Wałach, Zbigniew Wałach, Urszula Gruszka, Maria Motyka)[24].

Helena Danel-Bobrzyk pisze: „Istotnym elementem wychowania przez sztukę jest kontynuacja tradycji kulturowych narodu czy regionu. Poznawanie i pielęgnowanie tych tradycji ma tu szczególne znaczenie. Znajomość i czynne uprawianie rodzimej muzyki (pieśni ludowe, muzyka instrumentalna, tańce) sprzyjały naturalnemu wprowadzaniu dziecka w świat muzyki, pozwalały na wyrażanie doświadczeń i przeżyć (zarówno indywidualnych, jak i grupowych)”[25]. Dzięki róż-

[21] M. Fazan: *Polskie życie kulturalne na Śląsku Cieszyńskim w latach 1842/48–1920*. Wrocław–Warszawa 1983, s. 5–6.

[22] Więcej: podrozdział 3.1. *Cieszyńskie zbiory pieśniowe oraz materiały prasowe. Działacze folkloryści*.

[23] Ibidem; Więcej: M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia. Uwarunkowania, typologia i funkcje*. Katowice 2011, s. 6.

[24] Wyniki badań wśród uczniów szkół podstawowych i gimnazjów na terenie Śląska Cieszyńskiego – Więcej: rozdział 7. *Znajomość pieśniowego repertuaru ludowego wśród dzieci i młodzieży Śląska Cieszyńskiego. Metody i wyniki przeprowadzonych badań własnych*.

[25] H. Danel-Bobrzyk: *Muzyka we wszechstronnym wychowaniu dziecka* W: *Muzyka w edukacji i wychowaniu*. Red. H. Danel-Bobrzyk, J. Uchyła-Zroski. Katowice 1999, s. 13.

nym obszarom folkloru, szczególnie muzycznego, łatwiej jest wprowadzić dziecko w świat muzyki, sztuki, poprzez repertuar, który jest mu znany, a który zarazem, jako element kultury duchowej, posiada niepodważalną wartość edukacyjną. Bogactwo folkloru wokalnego i instrumentalnego oraz repertuar muzyczny mogą spełniać wiele funkcji w wychowywaniu i nauczaniu młodych ludzi – od estetycznych, ogólnopoznawczych, przez poznawczo-muzyczne, zabawowe, ekspresyjno-twórcze, aż po integrujące. Takie działania z kolei służą naturalnemu podtrzymywaniu i zachowywaniu tradycji i kultury ludowej w danym regionie (czego pokłosiem są m.in. wyniki badań znajomości repertuaru ludowego przez dzieci i młodzież Śląska Cieszyńskiego, wykonane przez autorkę rozprawy)[26].

***

Pragnę podziękować wszystkim osobom, które przyczyniły się do powstania niniejszej rozprawy. Przede wszystkim dziękuję moim Respondentom, dzięki którym uzyskałam materiał do analizy – m.in. Marii Bury z Jaworzynki, Małgorzacie Małyjurek z Jaworzynki, Jadwidze Bojko z Jaworzynki, Monice Wałach, Zbigniewowi Wałachowi, Ewie Cudzich, Tadeuszowi Papierzyńskiemu, Urszuli Gruszce, wspaniałym *Ciotkom* z Istebnej: Stanisławie Polak (Majeranowskiej), Jadwidze Polak (Zabawskiej) i Annie Bury, a także Marcinowi Żupańskiemu, Wojciechowi Golcowi, Dyrekcji poszczególnych szkół z Cieszyna i Trójwsi za umożliwienie przeprowadzenia badań. Szczególnie jestem wdzięczna Szanownym Recenzentom, tj. Pani prof. zw. dr hab. Jolancie Szulakowskiej i Panu prof. Alojzemu Suchankowi za cenne uwagi. Serdecznie dziękuję za wsparcie i niezwykle ważne wskazówki Pani prof. zw. dr hab. Krystynie Turek, Panu prof. zw. dr. hab. Danielowi Kadłubcowi, Panu prof. zw. dr. hab. Alojzemu Kopoczkowi, Panu prof. zw. dr. hab. Zbigniewowi Jerzemu Przerembskiemu oraz Panu dr. hab. Tomaszowi Nowakowi. Dziękuję za życzliwe i krytyczne uwagi. Jestem wszystkim niezwykle wdzięczna.

[26] Więcej: podrozdział 7.3. *Weryfikacja hipotez. Uogólnienia i wnioski z przeprowadzonych badań własnych.*

Rozdział 1

Specyfika badań własnych

1.1. Przedmiot, cel i zakres badań

Wieloletnie badania i obserwacje środowiska autochtonów zamieszkujących południowy obszar Śląska Cieszyńskiego wraz z terenem tzw. Trójstyku zainicjowały potrzebę wyodrębnienia przeze mnie obecnej fazy ewolucji ludowego repertuaru muzycznego wymienionego terytorium na linii **folklor – folkloryzm – folk**. **Celem pracy** jest zatem monograficzne ujęcie repertuaru pieśniowego w perspektywie gatunkowej i horyzontalnej (o czym była już mowa we wstępie). Nie można tutaj pominąć perspektywy historyczno-politycznej (stąd rozdział poświęcony dziejom historycznym), która miała znaczący wpływ na rozwój i przemiany kultury ludowej (i nie tylko takiej).

Eksploracja tego obszaru pod względem repertuarowym stanowi niejako w przypadku autorki niniejszej rozprawy kontynuację wcześniejszych działań. Mianowicie od 2001 roku autorka prowadziła badania terenowe indywidualne i grupowe na terenie Zaolzia w Republice Czeskiej, wśród mniejszości polskiej (dlatego ta część Śląska Cieszyńskiego jest jej znana)[1]. Jak wiadomo, skomplikowana historia tych ziem była niejako czynnikiem modelującym kulturę ludową. Przełomową datą był dzień 28 lipca 1920 roku, kiedy to nastąpił podział na tzw. tereny przed Olzą i za Olzą (rzeka graniczna). W wyniku tych działań utworzony został termin Zaolzie (tym samym teren). W 1938 roku obszar ten powrócił na rok do ziem polskich, jednak w 1939 roku stał się częścią hitlerowskich Niemiec[2]. Fakt ten wzmocnił Zaolzian w dążeniu do utrzymania polskości, którą utożsamiali m.in. z kulturą ludową (gwara, pieśni, stroje itp.). Pozwoliło to na wyodrębnienie własnego repertuaru pieśniowego[3].

[1] Podsumowaniem badań zaolziańskich jest pozycja mojego autorstwa: *Folklor pieśniowy Zaolzia. Uwarunkowania, typologia i funkcje*. Katowice 2011.

[2] Więcej: M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia…*

[3] Ibidem.

Zaolzie to teren zarówno nizinny, jak i górski. Ten ostatni należy etnograficznie do Beskidu Śląskiego. Są to m.in. miejscowości: Bukowiec, Piosek, Jabłonków, Mosty koło Jabłonkowa, Nydek, Gnojnik, Bystrzyca, Milików oraz Herczawa (Hrčava)[4], zaś po stronie polskiej są to m.in.: Istebna, Jaworzynka i Koniaków[5]. Początkowo eksploracje terenowe prowadzone były jako badania grupowe w domach PZKO (Polski Związek Kulturalno-Oświatowy). Pozwoliło to na wyłonienie grupy osób do badań indywidualnych, które odbywały się w domach respondentów. Monografia *Folklor pieśniowy Zaolzia. Uwarunkowania, typologia i funkcje*[6] jest pokłosiem tych działań i ukazuje konkretny wokalny repertuar ludowy i popularny mniejszości polskiej oraz jego analizę. Materiał został przedstawiony na tle uwarunkowań historycznych i kulturowych niezbędnych do dopełnienia obrazu zaolziańskiego folkloru muzycznego. W 2011 roku do badań włączono również obszar Trójwsi – Istebną, Koniaków, Jaworzynkę, natomiast materiał z terenu Hrčavy przeanalizowano na podstawie monografii Ivo Stolařika (badania terenowe nie zostały w tej wsi przeprowadzone ze względu na zanik przekazu pokoleniowego)[7].

Niniejsza praca ma na celu opis i analizę współczesnego stanu ludowego repertuaru muzycznego na płaszczyźnie pokoleniowej, środowiskowej oraz w obrębie gatunku (folklor – folkloryzm – folk). Jest to zarówno materiał *u źródła*, funkcjonujący jeszcze w pamięci pokolenia najstarszego (roczniki 1920, 1925), nazywany tradycyjnym, jak i jego postać adaptowana na potrzeby zespołów regionalnych (folkloryzm muzyczny). Ostatnim ogniwem są przykłady przetwarzania, adaptacji i zapożyczeń, które dzisiaj z powodzeniem istnieją na kanwie nurtu folkowego (zespoły folkowe i *hybrydy*). Szczególne miejsce w rozważaniach zajmuje edukacja ludowa (nauka gry na skrzypcach) w kontekście profesjonalnych koncepcji wychowania muzycznego nawiązujących do materiału ludowego. Ponadto autorka przedstawia refleksje (również krytyczne) na temat komparatystycznej analizy wybranych śpiewników w zestawieniu z materiałem zgromadzonym współcześnie[8].

Problematyka badawcza obejmuje zatem następujące zagadnienia:
Problem główny:

Jaki jest współczesny stan pieśniowego folkloru muzycznego w Trójwsi i jego przekształceń w kontekście przemian kultury ludowej oraz dziejów historycznych Śląska Cieszyńskiego?

Problemy badawcze:
– Jaka jest specyfika (etnomuzykologiczna) wokalnego repertuaru ludowego uzyskanego podczas wywiadów?;

[4] Więcej: podrozdział 2.5. *Rok 1920.*
[5] M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia…*
[6] Ibidem.
[7] I. Stolařik: *Hrčava…*
[8] Więcej: m.in. podrozdział 4.3.2. *Materiał własny a materiały źródłowe.*

– W jaki sposób dzieje historyczne, przeobrażenia i wpływy kulturowe oddziaływały na repertuar ludowy?;
– Jakie są właściwości repertuaru ludowego zawartego w materiałach źródłowych (najstarsze zbiory pieśni i popularne śpiewniki ludowe)?;
– Czym jest repertuar ludowy i w jaki sposób jest przetwarzany na potrzeby działań związanych z folkloryzmem i nurtem folkowym?;
– W jaki sposób przekazywany jest ludowy repertuar muzyczny?;
– Jaki jest stan znajomości muzycznego autentycznego repertuaru ludowego dzieci i młodzieży (Trójwieś – Cieszyn)? (Badania w szkołach).

Celem pracy jest holistyczne przedstawienie folkloru muzycznego Trójwsi w kontekście historycznym i kulturowym, w postaci monografii.

1.2. Przegląd badań i literatury Folklorystyka polska i czeska

„Cieszyn był niezwykle aktywnym ośrodkiem, o bogatych tradycjach i specyficznej kulturze, będącej pochodną oddziaływania wpływów monarchii austriackiej […]”[9].

Ziemia cieszyńska poddawana była rozmaitym wpływom. Jej losy były mocno skomplikowane, a w kształtowaniu kultury niemały udział miało samo położenie tego terenu, tj. na pograniczu kilku kultur i kilku narodowości[10]. Badany obszar Trójwsi jest zaś nierozerwalnie związany z płaszczyzną historyczną i kulturową Śląska Cieszyńskiego, dlatego w literaturze przedmiotu można spotkać wspólne opisy faktów historycznych i kulturowych (trudno je oddzielić).

1.2.1. Folklorystyka polska

Prefolklorystyka cieszyńska kształtowała się już w XVIII wieku w związku z tzw. *zapiśnikami* chłopów cieszyńskich (było ich prawdopodobnie trzydzie-

[9] J. Bauman-Szulakowska: *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922–1939: próba syntezy*. Katowice 1994, s. 54.

[10] Ibidem, s. 55; Więcej: L. Brożek: *Źródła kultury ludowej*. W: *Płyniesz Olzo. Zarys kultury duchowej ludu cieszyńskiego*. Red. D. Kadłubiec. Ostrawa 1970, s. 21–31; R. Żerelik: *Dzieje Śląska do 1526 roku*. W: *Historia Śląska*. Red. M. Czapliński. Wrocław 2002; W. Semkowicz: *Historyczno-geograficzne podstawy Śląska*. W: *Historja Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1402*. T. 1. Red. S. Kutrzeba. Kraków 1933; M. Rudnicki: *Dyskusja na temat nazwy Śląska*. „Slavia Occidentalis” 1937, nr 16; W. Korta: *Historia Śląska do 1763 roku*. Warszawa 2003; J. Chlebowczyk: *Cieszyn. Zarys rozwoju miasta i powiatu*. Katowice 1973; J. Bahlcke: *Śląsk i Ślązacy*. Warszawa 2001; A. Gieysztor: *Kształtowanie się organizacji państwowych od IV do połowy IX wieku*. W: *Historia Polski*. T. 1 do roku 1764, cz. I do połowy XVI wieku. Red. H. Łowmiański. Warszawa 1957.

stu – większość stanowili chłopi zamieszkujący lewy brzeg Olzy), którzy począwszy od tego wieku zapisywali w swoich brulionach nie tylko to, co dotyczyło prowadzenia gospodarstwa, ale także obrzędy, zwyczaje i związane z nimi pieśni[11]. Nurt folklorystyki śląskiej (w tym cieszyńskiej) zaczął kształtować się już w pierwszej połowie XIX wieku i podobnie jak w całej ówczesnej Polsce, związany był z sytuacją polityczną i narodowo-społeczną[12]. W tym okresie prawie cały Śląsk znajdował się w rękach pruskich, jedynie Śląsk Cieszyński pozostawał w granicach monarchii austriacko-węgierskiej. Niemały wpływ na tę sytuację miał wczesny rozwój oświaty (już od połowy XIV wieku), wiek XVI stał się zaś „złotym wiekiem kultury". Miało to miejsce za sprawą władcy Wacława Adama (panującego w latach 1545–1579), który przyjął luteranizm oraz utworzył szkoły przy nowo powstałych zborach[13].

Dla ziemi cieszyńskiej ważnym wydarzeniem stała się pierwsza Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego[14], która wiązała się z wydaniem apelu przez Towarzystwo Przyjaciół Muzyki Cesarstwa Austriackiego (Společnost přatel hudby rakouského mocnářctvi) w Wiedniu, w styczniu 1819 roku[15]. Dzięki tym działaniom zgromadzone zostały zbiory pieśniowe nadsyłane przez ówczesnych działaczy, nauczycieli, muzyków (trzy pieśni religijne nadesłane przez nauczyciela skoczowskiego Leopolda Sajunza [Zająca], pieśń religijna i weselna z Lipowca przesłana przez Pawła Polovskiego, z Pierśćca – pięć pieśni religijnych i jedna pogrzebowa od Václava Gerlocha, z Simoradza – dwie kolędy od nauczyciela Karla Glosny, z Dębowca – od Vincentego Soblika – cztery pieśni świeckie i jedna pogrzebowa oraz z Karwiny, od organisty Josefa Horského – trzy pieśni religijne. Zgromadzono także dziewiętnaście tekstów cieszyńskich (wielkanocne, weselne, pogrzebowe, taneczne) bez podanego miejsca zapisu. Niektóre z nich znalazły się w czeskich publikacjach oraz zbiorach pieśniowych[16]. Niestety większość materiałów zaginęła, jedynie nikłą ich część odnaleziono. Zapisy te przetrwały w archiwum Towarzystwa Przyjaciół Muzyki Cesarstwa Austriackiego

[11] D. Kadłubiec: *W cieszyńskim mateczniku*. Czeski Cieszyn 2015, s. 69

[12] J. Pośpiech: *Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1864. Epoka przedkolbergowska*. Red. H. Kapełuś, J. Krzyżanowski. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 425; J. Tacina: *Zbiory pieśni ludowych na Śląsku*. „Kalendarz Śląski" 1964, R. 3, s. 137; również: J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna w epoce przedkolbergowskiej*. Seria II: „Prace Specjalne" nr 9. Katowice 1999, s. 16.

[13] D. Kadłubiec: *W cieszyńskim mateczniku…*, s. 60; J. Broda: *Zapiśniki chłopów śląskich*. „Regiony" 1978, nr 1, s. 59.

[14] Więcej: podrozdział 3.1. *Cieszyńskie zbiory pieśniowe oraz materiały prasowe. Działacze folkloryści*.

[15] J. Bauman-Szulakowska: *Polska kultura muzyczna…*, s. 57.

[16] Za: J. Pośpiech: *Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1864…*, s. 428; Idem: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku (do 1939)*. Warszawa–Wrocław 1977, s. 3; J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna w epoce przedkolbergowskiej…*, s. 16; J. Pulikowski: *Sześć polskich pieśni ludowych z r. 1810*. „Kwartalnik Muzyczny" 1933, z. 17/18, s. 34–35.

w Wiedniu, gdzie odnalazł je Julian Pulikowski (incipity: *Całe noce upłakując*; *W moim ogródeczku szałwija*; *Choćbyś miała ma dzieweczko srebrny pas*; *Wino słodkie nie zganione*; *W szczerym polu stoi goiczek*; *Nie mam strzebła ani złota*)[17]. Można zauważyć, że kolejne lata umocniły działalność tego typu – zaczęto interesować się pieśniami ludowymi (o czym już była mowa)[18].

Po II wojnie światowej podjęto Akcję Zbierania Folkloru Muzycznego w Polsce (w tym na Śląsku Cieszyńskim). Dzięki niej zachowało się wiele materiałów o cieszyńskiej pieśni ludowej, stanowiących do dzisiaj cenne źródło dla folklorystów. Jan Tacina opisał to wydarzenie w następujący sposób: „Na obszarze woj. katowickiego w akcji zbierania folkloru muzycznego jest czynna Ekipa Regionalna Śląsko-Dąbrowska pod kierownictwem mgr. Józefa Ligęzy w Katowicach. Ekipa ta składa się obecnie z dziewięciu zbieraczy, działających w swoich powiatach […]. Z kolei poświęcimy kilka uwag najciekawszemu dla etnografa muzycznego zakątkowi Śląska Cieszyńskiego, jakim jest Istebna"[19]. W akcji tej brał udział także Jan Broda[20].

Na przełomie lat 70. i 80. XX wieku zbieraniem i badaniem pieśni ludowych Beskidu Śląskiego zajęła się Alina Kopoczek, doktorantka Adolfa Dygacza. W 1988 roku wydała ona zbiór pt. *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*, a w 1993 roku – skrypt *Folklor muzyczny Beskidu Śląskiego*[21]. Materiały te według moich obserwacji służą szczególnie osobom zaangażowanym w amatorski ruch regionalny (jako jurorka w wielu przeglądach mam okazję słyszeć wykonania pieśni cieszyńskich zaczerpniętych właśnie z tych śpiewników). Niezaprzeczalnie stanowią one dobre źródło repertuaru autentycznego.

1.2.2. Folklorystyka czeska i morawska

Pod koniec XIX wieku folkloryści czescy rozpoczęli badania nad zachodnią częścią Śląska Cieszyńskiego (te tereny zamieszkiwała ludność czeska) – „przez długi czas w nauce, szczególnie w historii przodowali Niemcy i Czesi, stwarzając bogatą literaturę […], dopiero schyłek XIX wieku zaznacza się w życiu

[17] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna w epoce przedkolbergowskiej…*, s. 16; także: M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia…*, s. 70–71; F. Bartoš: *Národni pisně moravskě v nově nasbirané*. Brno 1889, s. 3–5.

[18] Więcej: M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia…*, s. 6; podrozdział 3.1. *Cieszyńskie zbiory pieśniowe oraz materiały prasowe. Działacze folkloryści*.

[19] J. Tacina: *Akcja zbierania folkloru muzycznego w Polsce*. „Zwrot" 1951, R. 3, nr 9, s. 8–10.

[20] Więcej: M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia…*, s. 83–84.

[21] Za: J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna w epoce przedkolbergowskiej…* W latach 80. Alina Kopoczek napisała rozprawę doktorską, w której zebrała i przeanalizowała materiał pieśniowy Beskidu Śląskiego. Niestety praca ta jest niedostępna, prawdopodobnie zaginęła – M.S.

polskim na Śląsku Cieszyńskim tym, czym szczycić się mogli tylko Niemcy i Czesi […][22].

Jednym z największych folklorystów i zbieraczy morawskich pieśni, nazywanym morawskim Oskarem Kolbergiem, był František Bartoš[23] (1837–1906). Publikował prace z zakresu językoznawstwa i literaturoznawstwa czeskiego, a także prowadził badania dotyczące ludu morawskiego. W 1883 roku wydał pierwszą część obrazków ludoznawczych w książce *Lid a národ* (*Lud i naród*). Po dwóch latach ukazała się kolejna część publikacji[24]. Z kolei w 1892 roku wydrukowana została pozycja *Moravský lid* (*Lud morawski*), a w roku 1905 – *Deset rozprav lidopisných* (*Dziesięć rozpraw ludoznawczych*). W 1882 roku Bartoš wydał pierwszą część zbioru pt. *Národni písně moravské v nově nasbirané* (*Ludowe pieśni morawskie na nowo zebrane*). Druga część tego zbioru ukazała się w latach 1888–1889, zaś część trzecia – w latach 1900–1901.

W 1951 roku został wydany kolejny zbiór morawski pt. *Morawskie pieśni ludowe* autorstwa Františka Sušila. Według Karola Hławiczki pieśni te były zbierane na całych Morawach aż po Mistek, Frydlant, Ostrawę, a na północy aż po Racibórz (w latach 1830–1860)[25]. Sušil wydał już wcześniej zbiory w 1835, 1840 i 1860 roku. Zostały one przedrukowane w trzecim wydaniu z 1941 roku, a ostatnie – czwarte – wydanie ukazało się właśnie w 1951 roku. Zbiór Sušila zawiera 2 256 tekstów pieśni ludowych i 1 889 melodii do tych tekstów[26].

Na obszarze powiatu czeskocieszyńskiego w tym samym czasie co w Polsce (lata 50. XX wieku) prowadzili prace czescy folkloryści. Owocem tych prac był zbiór Jaromíra Gelnara[27] i Oldřicha Sirovátki[28] pt. *Slezské písně z Třinecka a Ja-*

---

[22] M. Fazan: *Polskie życie kulturalne na Śląsku Cieszyńskim w latach 1842/48–1920*. Wrocław–Warszawa 1983, s. 216–217.

[23] Więcej: J. Ondrusz: *František Bartoš (1837–1906). Życie i dzieło*. W: *Z zagadnień polskiej kultury muzycznej. Studia folklorystyczne*. Katowice 1994, s. 85; V. Cekota: *K pobytu Františka Bartoše ve Slezsku*. „Radostná země" 1957, R. 7, z. 4, s. 123–124; J. Šibíčková: *František Bartoš (1837–1906)*. W: *Československý hudební slovník osob a institucí – Encyklopedie dějin Brna*. Red. I. Loskotová. Praha 1963.

[24] J. Ondrusz: *František Bartoš…*, s. 86.

[25] Za: K. Hławiczka: *Stopień samorodności i oryginalności śląskiej pieśni ludowej. Uwagi na marginesie IV wydania Morawskich pieśni ludowych Fr. Sušila*. „Zwrot" 1952, R. 4, nr 4, s. 8.

[26] Więcej: podrozdział 3.2. *Czeskie i morawskie pieśni ludowe – badania*.

[27] **Jaromír Gelnar (1931–1990)** – czeski muzykolog, etnolog, studiował na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Brnie (teoria muzyki i fortepian), był redaktorem muzycznym Radia Ostrawskiego, gdzie realizował audycje na temat pieśni ludowych (związki pieśni czeskiej i polskiej, a także folklor romski). Był twórcą festiwalu folklorystycznego w Dolnej Łomnej oraz członkiem rady programowej festiwalu w Strażnicy. Jego publikacje to m.in.: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska* (1957), *Cikánské-romské etnikum v Ostravě* (1970), *Život a tradice Těšinska v minulosti* (1971), *Hudební osnovy goralského pisňového folklóru* (1987), http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik [dostęp: 29.09.2015].

[28] **Oldřich Sirovátka (1925–1992)** – czeski etnograf, w latach 1945–1949 studiował na Wydziale Sztuk Pięknych w Brnie (filozofia i etnografia). Od 1953 roku pracował w brneńskim od-

blunkovska[29]. Nieco później, bo na przełomie lat 40. i 50. XX wieku, Ivo Stolařik[30] (muzykolog, etnograf, nauczyciel) opracował na podstawie swoich badań w terenie monografię wsi Hrčava[31].

1.3. Dobór materiałów źródłowych wydanych

Rezultatem moich wieloletnich obserwacji i badań był dobór następujących zbiorów pieśniowych do porównań komparatystycznych (w kolejności chronologicznej):

1. *Pątnik narodowy pieśni wesołe śpiewający. Rękopis ze Śląska Cieszyńskiego z r. 1835 ze zbiorów po drze Andrzeju Cinciale*[32].
2. A. Cinciała: *Pieśni ludu Śląskiego z okolic Cieszyna*. Kraków 1885.
3. J.S. Bystroń: *Pieśni ludowe z Polskiego Śląska*. Kraków 1927.
4. J. Gelnar, O. Silrovátka: *Slezské pisně z Třinecka a Jablunkovska*. Praga 1957.

---

dziale Instytutu Etnologii w Akademii Nauk, w 1967 roku uzyskał habilitację, a w 1991 roku – profesurę. Publikował wiersze, opisywał literaturę folklorystyczną dla dzieci (autor wielu artykułów, m.in. w czasopismach: „Naše Valašsko" (Vsetín), „Vlastivědný věstník moravský", „Český lid", „Radostná země" (Opava), „Časopis Matice moravské", „Čs. Etnografie", „Acta ethnographica", „Slovenský národopis" (Bratislava), „Slovácko" (Uherské Hradiště), „Národopisný věstník československý", „Ethnologia Slavica", „Národopisné aktuality" (Strážnice). Współpracował z czeskim radiem i telewizją, http://www.slovnikceskeliteratury.cz [dostęp: 4.06.2016].

[29] J. Tacina: *Zbiory pieśni ludowych na Śląsku…*, s. 141.

[30] **Ivo Stolařik (1923–2010**) – czeski muzykolog, etnolog, dziennikarz radiowy, studiował muzykologię na Uniwersytecie Karola w Pradze (1947–1949). W 1952 roku obronił pracę doktorską na podstawie monografii pt. *Hrčava. Příspěvky k monografii goralské obce ve slezské oblasti ČSR* (Uniwersytet Masaryka w Brnie, Wydział Filozoficzny). Po wojnie rozpoczął pracę w Radiu Ostrawskim i praskim jako redaktor i dyrektor muzyczny. W latach 1954–1963 był pracownikiem naukowym (Instytut Śląski w Opawie), a w latach 1963–1973 – dyrektorem Filharmonii Ostrawskiej im. Leoša Janáčka. Od lat 80. XX wieku pracował w Skansenie Wołoskim (Rožnów). Następnie w latach 90. XX wieku był pracownikiem Uniwersytetu Ostrawskiego (Wydział Pedagogiczny). Był autorem wielu artykułów, publikacji z zakresu historii muzyki okolic Ostrawy (prowadził badania terenowe), a także twórcą programów radiowych związanych z muzyką ludową Moraw, Śląska, Czech. Współpracował również z Telewizją Ostrawską, http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik [dostęp: 20.06.2014].

[31] Więcej: podrozdział 3.2. *Czeskie i morawskie pieśni ludowe – badania*.

[32] *Pątnik Narodowy Pieśni wesołe śpiewający. Rękopis ze Śląska Cieszyńskiego z r. 1835 ze zbiorów po drze Andrzeju Cienciale* (notka na okładce: „W dniach 19–20 marca 1937 ustaliłem, iż autorem wierszy w niniejszym rękopisie jest Wilhelm Raschke, pastor bystrzycki w latach 1829–1855. Urodził się w roku 1803 jako syn pastora Krystjana Raschkego, najpierw pastora błędowskiego (1794–1802), później bialskiego, wreszcie ligockiego (1808–1836). W Ligotce u ojca był Wielkim Wikarym w latach 1823–1829. Zmarł w 52 roku życia w nocy z 23–24 lutego 1855 (Gwiazdka, 1855, s. 78)".

5. I. Stolařik: *Hrčava*. Ostrawa 1958.
6. J. Tacina: *Gronie nasze gronie*. Katowice 1959.
7. J. Drozd: *Cieszyński śpiewnik regionalny*. Katowice 1978.
9. D. Kadłubiec: *Z biegiem Olzy*. Czeski Cieszyn 1986.
8. A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*. Cieszyn 1988.
10. R. Wałach: *Grejże mi muzyćko! Śpiewnik istebniański*. Istebna 2009.
11. M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia. Uwarunkowania, typologia i funkcje*. Katowice 2011.

Zbiory te nie były wybrane przypadkowo. Jest to materiał, który dzieli znaczna odległość czasowa czy też niejednolite potraktowanie materiału muzycznego (brakuje jego zapisu, jak w przypadku Andrzeja Cinciały). Nie zmienia to jednak faktu, że są to śpiewniki w większości dostępne i dobrze znane w regionie – stąd taki ich dobór (oprócz dwóch pierwszych pozycji, które znajdują się w Książnicy Cieszyńskiej – zbiór Andrzeja Cinciały oraz *Pątnik narodowy…* w formie rękopisu). Można zauważyć, że we wszystkich tych materiałach zaprezentowany został repertuar całego Śląska Cieszyńskiego, również zaolziański (niezależnie od podziałów politycznych). Należy jednak podkreślić, że zdecydowanie najczęściej wykorzystywany do celów porównawczych był materiał Aliny Kopoczek i zaolziański zbiór autorki. Tylko *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej* stanowi do tej pory jedyny, potraktowany całościowo (obrzędowość doroczna i rodzinna, pieśni powszechne itd.) materiał pieśniowy Śląska Cieszyńskiego (o czym była już mowa wcześniej).

1.4. Uwagi metodologiczne

Specyfika związana z obszarem przygranicznym zaowocowała napływem melodii czy manier wykonawczych charakterystycznych dla sąsiadów polskiej części Beskidu Śląskiego (muzyka morawska, czeska, słowacka). Służą temu wspólne sytuacje towarzyskie (wesela, imprezy zespołowe, zabawy w karczmie, święta doroczne i regionalne) czy edukacyjne (szkoły na poziomie podstawowym, jak i uniwersyteckim)[33]. „Zagadnienia przemian w tradycyjnych kulturach muzycznych należą do najwyżej dyskutowanych w literaturze etnomuzykologicznej”[34]. I rzeczywiście – problemy związane z przeobrażeniami kultury muzycznej i samej muzyki stanowią główny punkt badań współczesnego etnomuzykologa, badacza folklorysty.

[33] Przykładem może być Uniwersytet Śląski w Katowicach i jego dwa wydziały cieszyńskie – Wydział Artystyczny i Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji. Nierzadko studenci kształcący się w obydwu wydziałach są autochtonami pochodzącymi z obszaru Beskidu Śląskiego.

[34] P. Dahlig: *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa 1998, s. 6.

W literaturze etnomuzykologicznej spotyka się odmienne teorie na temat zmiany muzycznej w kulturze. Różnie traktuje się zależności między muzyką a poziomami kultury[35]. Zmiany egzogenne zależą od wpływów i czynników zewnętrznych działających na dany system kulturowy. „Muzyka wedle tej koncepcji ulega zmianom dlatego, że musi sprostać dynamice przemian społeczno-kulturowych lub dopasować się do innych komponentów kultury"[36]. Dlatego właśnie koncentruję się nie tylko na materiale dawnym, ale na jego przekazie i funkcjonowaniu w teraźniejszości, co ma na celu zarchiwizowanie i analizę współczesnego modelu ludowej kultury muzycznej na badanym obszarze, a to wymaga dostosowania odpowiednich metod badawczych.

Jak wiadomo, etnomuzykologia jest działem muzykologii o charakterze interdyscyplinarnym, z czego wynika fakt częstego korzystania badaczy z metodologii badań dyscyplin pokrewnych (m.in. muzykologii, etnologii, psychologii, socjologii, ale też z nauk zajmujących się przestrzenią i czasem – geografii, historii). Według naukowców z kręgu anglojęzycznego „jej siłą wręcz jest rozmaitość i mnogość podejść"[37].

W literaturze etnomuzykologicznej odnaleźć można wiele metod zaczerpniętych m.in. z etnologii, tj. analityczno-porównawczą, geograficzno-historyczną, funkcjonalną i strukturalną[38]. Na potrzeby tej rozprawy korzystano z różnych płaszczyzn. Metoda analityczno-porównawcza najlepiej wpisuje się w warsztat pracy etnomuzykologa. Dzięki niej można zestawiać konkretne elementy, np. repertuaru pieśniowego (wariantowe porównanie tych samych wątków), zarówno muzykologiczne, jak i związane choćby z płaszczyzną słowną. Z kolei metoda geograficzno-historyczna pozwala porządkować zebrane materiały według chronologii czasowej i przestrzennej. Specyfika badanego obszaru wymagała zastosowania tej metody i przedstawienia analizowanego repertuaru muzycznego na tle wydarzeń historycznych i kulturowych, które miały wpływ na jego kształt. Zastosowano również elementy metody funkcjonalnej, a wykorzystanie technik z zakresu badań pedagogicznych pozwoliło na wyłonienie materiału dotyczącego

[35] Więcej: S. Żerańska-Kominek: *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*. Warszawa 1995, s. 17–23.

[36] Ibidem, s. 303; A. Lomax: *Folk song style and culture*. Wahington 1971.

[37] G. Barz, T. Cooley: *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford 2008; też: L. Bielawski: *O przenikaniu kultur muzycznych*. W: *Europejski repertuar muzyczny na ziemiach polskich*. Red. E. Wojnowska. Warszawa 2003, s. 19–24.

[38] A. Czekanowska: *Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka*. Warszawa 1971, s. 31; Eadem: *Do dyskusji o stylu narodowym*. „Muzyka" 1990, nr 1, s. 3–17; E. Krawczak: *Antropologia kulturowa. Klasyczne kierunki, szkoły i orientacje*. Lublin 2003; M. Kempny: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*. Warszawa 2005; B. Malinowski: *Agronauci zachodniego Pacyfiku*. Warszawa 1961, s. 48; Więcej: *Słownik etnologiczny*. Red. Z. Staszczak. Warszawa 1987, s. 232–242; J. Bauman-Szulakowska: *Polski folklor muzyczny. Materiały pomocnicze do analizy pieśni ludowej*. Bytom 2002, s. 9.

znajomości folkloru muzycznego Śląska Cieszyńskiego wśród dzieci i młodzieży (sondaż diagnostyczny, test wyboru)[39].

W niniejszym opracowaniu wykorzystano kompilacje kilku niezbędnych według autorki metod. Był to zamierzony i niezbędny element działań naukowych. Powiązanie różnych metod pozwoliło na wyłonienie potrzebnego materiału muzycznego, jak również na jego analizę i umiejscowienie w szeregu zjawisk kulturowych, historyczno-geograficznych badanego obszaru. Dzięki temu można było wyodrębnić kontekst kulturowy, co przyczyniło się do pełniejszego przedstawienia badanej kultury ludowej.

Badanie dokumentów

Technika badawcza związana z badaniem i analizą dokumentów była istotną częścią omawianego procesu eksploracyjnego. Poprzez śledzenie wydarzeń historycznych udało się nakreślić specyfikę kulturową omawianego obszaru. Do tego służyła analiza dawnych dokumentów, map, nut, rycin, zdjęć, śpiewników, czasopism (m.in. „Gwiazdka Cieszyńska", śpiewniki – od XIX wieku)[40]. W dużym stopniu prześledzona została literatura naukowa związana z historią, geografią, kulturą (w szerokim rozumieniu).

Zapoznanie się z położeniem, specyfiką kulturalną (kultura: duchowa, materialna, społeczna) było niezbędnym elementem wprowadzającym do dalszych badań, tj. analizy i interpretacji materiału muzycznego i materiału uzyskanego podczas badań etnograficznych i pedagogicznych.

Materiał muzykologiczny (repertuar pieśniowy) został przeanalizowany poprzez metody zaczerpnięte z muzykologii (rozbiór materiału nutowego pod kątem tonalności, metrorytmiki, tempa, manier wykonawczych, interwałów itp.).

Badania etnograficzne – wywiady

Rozprawa ta została oparta o materiały uzyskane w wyniku prowadzenia etnologicznych badań terenowych, podczas których autorka przeprowadziła rozmowy (wywiad[41] jawny, częściowo skategoryzowany, również o charakterze panelowym) z najstarszymi autochtonami Trójwsi (śpiewakami). Dzięki tej technice zapisany został materiał reprezentujący ludowy repertuar pieśniowy (*u źródła*) przekazywany w kontakcie bezpośrednim. Wywiad prowadzony był przy użyciu kwestionariusza.

[39] Więcej: fragment *Badania wykorzystujące metody pedagogiczne – sondaż diagnostyczny* w podrozdziale 7.1.

[40] Wykorzystano materiały dostępne w Książnicy Cieszyńskiej (Cieszyn).

[41] Ch. Frankfort-Nachmias: *Metody badawcze w naukach społecznych*. Przeł. E. Hornowska. Poznań 2001, s. 251; K. Rubacha: *Metodologia badań nad edukacją*. Warszawa 2011, s. 133.

Rozmowy zostały przeprowadzone zarówno z przedstawicielami pokolenia najstarszego (m.in. z Anną Bury – 1925, Jadwigą Polok (Zabawską) – 1928, Marią Bury – 1929, Stanisławą Polok (Majeranowską) – 1930, Jadwigą Bojko – 1920, Zuzanną Kawulok[42] – 1938, Małgorzatą Małyjurek – 1948)[43], jak i z autochtonami reprezentującymi pokolenie najmłodsze (m.in. Weroniką Polok – 1992, Martinem Wałachem – 1989, Tadeuszem Papierzyńskim – 1984, Ewą Cudzich – 1984, a także z członkami zespołów regionalnych „Koniaków" i „Istebna"). Płaszczyznę pośrednią (w kategorii wiekowej) reprezentowali Urszula Gruszka (1954), Monika Wałach (1966) i Zbigniew Wałach (1961).

Były to badania celowe, skierowane do konkretnych osób, które znane są w Trójwsi (i nie tylko) z doskonałego opanowania repertuaru wokalnego i w niektórych przypadkach również instrumentalnego (Monika Wałach, Zbigniew Wałach, Urszula Gruszka, a także przedstawicielka młodego pokolenia – Maria Motyka). Ci respondenci w przeszłości tworzyli bądź nadal tworzą i podtrzymują ludową kulturę muzyczną Istebnej, Jaworzynki czy Koniakowa (jako śpiewacy, instrumentaliści, budowniczowie instrumentów, członkowie kapel i zespołów, a także jako edukatorzy – *mistrz i uczeń*).

Badania etnograficzne – obserwacje

Z kolei podczas koncertów, spotkań oficjalnych i nieformalnych (np. próby zespołów czy spotkania *na muzyce*) autorka posłużyła się badaniem weryfikacyjnym[44], tj. obserwacją jawną, która była niekontrolowana w niektórych interwałach czasowych – uczestnicząca[45] (materiał przetworzony). Metoda ta daje wiele możliwości, jest wszechstronna. Oczywiście w początkowym etapie badawczym stosowana została obserwacja otwarta. Wykorzystano współczesne techniki pomocnicze (urządzenia rejestrujące – dyktafon, kamerę czy aparat fotograficzny). Obserwacja uczestnicząca z kolei niejako utrudniała zapis interesującego materiału, ale dzięki tym czynnościom można było na chwilę stać się częścią badanej grupy, co miało swój wymiar socjalizujący, i pozwoliło na zdobycie zaufania grupy, a tym samym – wyłonienie szerszego repertuaru[46].

Przejście przez poszczególne etapy obserwacji jest niezbędne. Pomaga w zrozumieniu badanego środowiska, w oswojeniu się z nim i odwrotnie – dane środowisko musi zaakceptować badacza, a to z kolei wymaga czasu. Dzięki znajomości

[42] Zob. aneks 3. Fotografie, fotografia 20.

[43] Zob. aneks 3. Fotografie, fotografie: 11, 13, 14, 15, 16.

[44] T. Pilch: *Zasady badań pedagogicznych. Strategie ilościowe i jakościowe*. Warszawa 2001, s. 203.

[45] Ch. Frankfort-Nachmias: *Metody badawcze w naukach społecznych…*, s. 84–86.

[46] K. Rubacha: *Metodologia badań nad edukacją…*, s. 153–154; L. Cohen: *Research Methods in Education*. London 2005, s. 314; K. Konarzewski: *Jak uprawiać badania oświatowe. Metodologia praktyczna*. Warszawa 2000, s. 113–114.

badanego terenu i środowiska (długoletnie kontakty poprzez autochtonów, studentów, działaczy, twórców itd.) można było przejść do ostatniego etapu obserwacji – doskonale znając teren, respondentów i wyznaczone cele. Autorka brała więc udział w oficjalnych spotkaniach jako obserwator (koncerty, widowiska związane z obrzędowością doroczną i rodzinną, prelekcje) oraz w sytuacjach nieoficjalnych (uroczystości rodzinne, potańcówki, spotkania *na muzyce*), których częściowo była uczestniczką.

1.5. Terminologia
Folklor, folkloryzm, folk[47]

Analizując i omawiając poszczególne zjawiska związane z kulturą ludową (folklor muzyczny i jego pochodne), należy dookreślić terminy, których interpretacja zależna jest od samego badacza. Konieczne jest zatem opisanie i sprecyzowanie poszczególnych definicji. Problematyka terminologiczna dotyczy też samych określeń konkretnych zjawisk muzykologicznych, np. w etnomuzykologii – „Praktyka muzykologiczna w muzykologii bywa przypadkowa, niereflekcyjna i niekiedy – zapominając o swoistości swojego głównego przedmiotu – przejmuje i adaptuje nazwy potoczne, także terminy, pojęcia i techniki badawcze w sposób niezgodny z potrzebami własnej dyscypliny i praktyką ustaloną w innych dziedzinach nauki”[48]. W dalszych rozważaniach Jan Stęszewski podaje przykłady terminów zaczerpniętych z innych dyscyplin, np. *tekst muzyczny*, *ewolucja*, *rozwój*, *postęp*, *zmiana*, *model* itp. Tutaj należy podkreślić rolę badacza-etnomuzykologa-naukowca, który właśnie w sposób przemyślany, w oparciu o wieloletnie doświadczenia użyje prawidłowo, ale też indywidualnie tychże określeń.

Problematyka terminologiczna istnieje ze względu na multiplikację szkół, poglądów, koncepcji, jak i ze względu na obecną we współczesnej humanistyce interdyscyplinarność. Termin *folklor*, sprecyzowany prawie dwieście lat temu przez Williama Johna Thomsa[49], jest dzisiaj 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[50]. Z czasem

[47] Terminy te zostały na potrzeby niniejszej rozprawy sprecyzowane w oparciu o najbardziej popularne definicje.

[48] J. Stęszewski: *Wzór czy model, a może wzór i model? Do problemów języka muzykologii*. W: Idem: *Rzeczy, świadomość, nazwy, o muzyce i muzykologii*. Poznań 2009, s. 279–283.

[49] T. Thoms: *Folklor*. „Literatura Ludowa” 1975, nr 6, s. 37–39.

[50] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej*. Katowice 2000, s. 18–19; J. Bauman-Szulakowska: *Polski folklor muzyczny…*, s. 5.

formowały się liczne definicje folkloru, jednakże można było w nich zauważyć pewne tendencje o profilu literaturoznawczym czy etnograficznym.

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). Druga natomiast rozszerza pojęcie folkloru do *muzyki*, *tańca*, *zwyczajów*, *obrzędów* i *wiedzy ludowej*[51]. 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"[52]. Niektórzy badacze, jak Stefan Czarnowski, bardzo wyraźnie podkreślali wielopostaciowość folkloru, którego „nie można rozpatrywać wyłącznie z punktu widzenia historii jego powstania. Folklor jest tworem żywym, złożonym z form, symbolów, z działania i obyczajów, i nie będąc czymś zorganizowanym, obowiązującym, koniecznym czy popartym sankcjami, jest przecież uznawany, przestrzegany i praktykowany […]. Kryją się za nim pojęcia, wyobrażenia, obyczaj i formy życia społecznego […], folklor polski jest bardzo zróżnicowany"[53]. W latach 70. XX wieku Józef Burszta wyodrębnił i popularyzował trzy płaszczyzny folkloru. W pierwszej umieścił literaturę ludową i literaturę ustną, w drugiej – m.in. muzykę[54], zaś w grupie trzeciej: „potoczne rozumienie folkloru jako synonimu całej tradycyjnej kultury ludowej[55]. W Polsce istnieje również termin *folklorystyka*, oznaczający naukę zajmującą się badaniem zjawisk związanych z folklorem. W zasadzie według 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)[56]. 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, muzykolo-

[51] Ibidem, również: M. Waliński: *Folklor i folklorystyka. Uwagi na marginesie definicji*. „Literatura Ludowa" 1977, nr 4/5, s. 9.

[52] *Słownik folkloru polskiego*. Red. J. Krzyżanowski. Warszawa 1965, s. 104–106.

[53] S. Czarnowski: *Kształtowanie się folkloru polskiego*. W: Idem: *Dzieła*. T. 5. Warszawa 1956, s. 92–93.

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

[55] J. Burszta: *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*. Warszawa 1974, s. 316.

[56] *Słownik folkloru polskiego…*, s. 108.

gii, historii sztuki, religioznawstwa, psychologii i językoznawstwa, a zwłaszcza literaturoznawstwa[57]. W Polsce funkcjonuje termin *folklorystyka muzyczna* – dotyczy ona zjawisk związanych z pieśnią ludową (jej specyfiką i funkcjonowaniem). W latach 50. XX wieku ukształtował się termin *etnomuzykologia* (został zatwierdzony)[58]. W tym czasie istniały spory co do ujednolicenia zasięgu badawczego tej nowej gałęzi muzykologii (np. Jaap Kunst, Bruno Nettl). Dziedzina ta ze względu na swój interdyscyplinarny charakter jest trudna do sprecyzowania, dlatego powstają pytania o jej tożsamość. Jaap Kunst uważał, że: „Przedmiotem badania etnomuzykologii lub, jak wcześniej ją nazywano, muzykologii porównawczej, jest muzyka tradycyjna i instrumenty muzyczne wszystkich warstw kulturowych ludzkości, od. tzw. ludów prymitywnych po narody cywilizowane. Nasza dyscyplina bada zatem całą muzykę plemienną i ludową oraz każdy rodzaj artystycznej muzyki niezachodniej […]. Nadto bada także socjologiczne aspekty muzyki, takie jak zjawiska akulturacji muzycznej, np. hybrydyzacje form muzycznych pod wpływem obcych elementów"[59].

W tym miejscu (na potrzeby pracy) należałoby z kolei sprecyzować zagadnienie *folkloru muzycznego*. Według Bogusława Linette'a *folklor muzyczny* obejmuje „całokształt zjawisk muzycznych, będących własnością danej społeczności, czyli jej kulturę muzyczną", a więc: świadomość muzyczną, styl muzyczny (skale muzyczne, 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[60]. Oczywiście jest to definicja bardzo szczegółowa, ale też potraktowana zbyt szeroko. Wątpliwości może budzić punkt, w którym Linette *środki wykonawcze*, tj. budowę instrumentów ludowych, zalicza do folkloru muzycznego[61]. Według mnie jest to obszar spajający wiele dyscyplin, funkcjonujący na pograniczu folkloru, etnologii, sztuki lutniczej itd. 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 (językoznawstwo, antropologia, etnomuzykologia, etnologia, etnolingwistyka, kulturoznawstwo)[62]. Z kolei Marta Trębaczewska twierdzi:

[57] *Słownik etnologiczny…*, s. 128–130.

[58] S. Żerańska-Kominek: *Muzyka w kulturze…*, s. 27. Więcej: A. Czekanowska: *Etnomuzykologia – do dyskusji o tożsamości dyscypliny. Tradycja – przeobrażenia paradygmatu – próby powrotu?*. „Muzyka" 2010, nr 4, s. 45–65.

[59] J. Kunst: *Ethnomusicology. A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to chich is added a bibliography*. Amsterdam 1959, s. 1.

[60] B. Linette: *Folklor muzyczny a folkloryzm*. W: *Folklor w życiu współczesnym*. Materiały z ogólnopolskiej sesji naukowej w Poznaniu 1969. Red. B. Linette. Poznań 1970, s. 30–38.

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

[62] M. Trębaczewska: *Między folklorem a folkiem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*. Warszawa 2011, s. 71.

„każda z nich [dyscyplin – M.S.] opiera się na definicji najbardziej pasującej do jej specyfiki […], często są to definicje konstruowane na bieżąco, w zależności od problematyki badawczej"[63].

Współcześnie tradycyjny, autentyczny folklor jest według niektórych badaczy kultury właściwie „zamkniętą kartą"[64], choć inni badacze twierdzą, że funkcjonuje jeszcze jako unikat – „autentyczna sztuka i obrzędowość ludowa jest dziś rzadkością"[65]. Dlatego 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 terminu *folkloryzm* użył w swojej pracy Józef Burszta: „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**"[66].

W praktyce najczęściej są to te elementy kultury, które są najatrakcyjniejsze (części obrzędowości rodzinnej – wesela czy dorocznej – *wianki*, *Goik* itp.). Z jednej strony zjawisko to wzbudza pozytywne reakcje (jako kontynuacja zjawisk autentycznych), a z drugiej – generuje falę negacji (choćby ograniczenia czasowe – obrzęd wesela na scenie trwający 20 minut)[67].

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"[68]. Natomiast Tomasz Janas ustosunkował się dosyć opozycyjnie do tzw. folkloryzmu miejskiego, opisując go jako antytradycję: „Paradoksalnie, pierwszym elementem owego tła jest tu swoista antytradycja promowana przez lata socrealizmu 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)

[63] Ibidem.

[64] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań…*, s. 20.

[65] J.K. Dadak-Kozicka: *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*. Warszawa 1996, s. 9.

[66] J. Burszta: *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*. Warszawa 1974, s. 309. Wyróżnienie – M.S., także: Idem: *Folkloryzm w Polsce*. W: *Folklor w życiu współczesnym…*, s. 9–29. Termin ten został po raz pierwszy wprowadzony przez niemieckich uczonych – więcej: V. Newall: *The Adaptation of Folklore and Tradition (Folklorismus)*. „Folklore" 1987, Vol. 98, No. 2, s. 131–151; H. Moser: *Vom Folklorismus in unserer Zeit*. „Zeitschrift für Volkskunde" 1962, Nr. 58, s. 177–209.

[67] M. Trębaczewska: *Między folklorem a folkiem…*, s. 74–75.

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

przykrojone wedle gustu statystycznego mieszczucha 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«"[69].

Bez wątpienia wpływ na przekaz folkloryzmu lat 90. XX wieku miały media (radio, telewizja, Internet), a dzięki dostępności przemysłu fonograficznego wytwory kulturowe zaczęły być łatwo osiągalne. Efektem tego była zmiana przekazu z bezpośredniego na częściowo pośredni[70]. Folkloryzm zyskał nowe cechy – dostępność, wtórność wobec folkloru, zinstytucjonalizowanie czy też wybiórczość (niesprzyjającą autentycznemu folklorowi). I rzeczywiście zjawisko to do dnia dzisiejszego budzi mieszane uczucia i postawy (również skrajne). Już w latach 80. XX wieku 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 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"[71]. Podobnie Sirovátka[72] neguje folkloryzm, zarzucając jego propagatorom „grzechy" działające na niekorzyść folkloru, tj. ograniczanie wariantywności, teatralizację, rozpowszechnianie kiczu, handel sztuką czy nadużycia ideologiczne. Natomiast Jerzy Bartmiński czy Roch Sulima przyjmują postawę neutralną, bez wartościowania[73]. Z kolei Piotr Kowalski, jako przedstawiciel antropologicznej myśli, bardzo sceptycznie podchodzi do tego terminu.

[69] T. Janas: *Folk w Polsce – próba prezentacji*. W: *Encyklopedia polskiego folku*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/oblicza_folkloryzmu_we_wspolczesnej_%20kulturze.html [dostęp: 2.01.2013]; Więcej z antropologicznego punktu widzenia: P. Grochowski: *Nowe drogi i stare problemy współczesnej folklorystyki*. W: *Od etnografii wsi do antropologii współczesności*. Red. W. Dohnal. Poznań 2014, s. 235–259.

[70] Więcej: T. Rokosz: *Oblicza folkloryzmu…* W: *Encyklopedia polskiego folku*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/oblicza_folkloryzmu_we_wspolczesnej_%20kulturze.html [dostęp: 5.01.2013]; J.K. Dadak-Kozicka: *Folklor sztuką życia…*, s. 9.

[71] Za: T. Rokosz: *Oblicza folkloryzmu we współczesnej kulturze – prolegomena*. W: *Encyklopedia polskiego folku*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/oblicza_folkloryzmu_we_wspolczesnej_%20kulturze.html [dostęp: 2.01.2013].

[72] O. Sirovátka: *Sieben Hauptsünde des Folklorismus. Die negativen Erscheinungen im Folklorismus*. In: *Folklorismus egykor es ma elöadások (Folkloryzm wczoraj i dziś)*. Hrsg. V. Voigt. Koaskemét 1978, s. 224–227; Za: T. Rokosz: *Oblicza folkloryzmu…* W: *Encyklopedia polskiego folku*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/oblicza_folkloryzmu_we_wspolczesnej_%20kulturze.html [dostęp: 2.01.2013].

[73] Ibidem.

Zauważa, że: „Działalność naukowa także bywa folkloryzmem, wtedy kiedy nauka – zafascynowana swoim przedmiotem poznania, sprzyja mitologizowaniu i często wtórnemu wprowadzaniu utopijnych wizji, bądź wysoko ocenianych zabytkowych tekstów do współczesnego obiegu”[74], a sam folkloryzm powinien dotyczyć społeczno-kulturowej rzeczywistości, w której pojawiają się dwa aspekty – komercyjny (związany z decyzjami polityki kulturalnej) i zapotrzebowanie konsumentów[75]. Alojzy Kopoczek nie odchodzi od pojęć takich, jak: innowacja, modyfikacja, modernizacja czy nawet indywidualizacja. „Każda bowiem kultura, w tym także muzyczna, to zjawisko o większej lub mniejszej dynamice zmian”[76]. Co ciekawe, te zmiany (jak wiadomo na przykładzie literatury) mogą dotyczyć różnych płaszczyzn folkloru, tj. pieśni, melodii instrumentalnych, ale też instrumentów – „w instrumentarium zmiany te dotyczą materiału budulcowego, cech morfologicznych, funkcjonalnych, sposobu realizacji muzyki”[77]. Warunkiem jednak jest to, aby przemiany nie zagrażały pierwotnym cechom poszczególnych instrumentów. W rozmowach z jednym z budowniczych gajd śląskich – Zbigniewem Wałachem – pojawiał się właśnie ten temat. Okazuje się, że współcześni budowniczowie („pseudoinnowacyjni”) używają materiałów budulcowych, które są niedopuszczalne w kanonie ludowym, np. plastikowe stroiki[78].

Wracając do historii folkloru na ziemiach polskich, wiadomo, że już w działalności Oskara Kolberga miały początkowo miejsce próby „uszlachetnienia” folkloru, a i informatorzy-korespondenci ulegali tej modzie (panny z dworków szlacheckich „ugładzały” pieśni zebrane od ludu i tworzyły do nich akompaniament)[79]. Historia rozstrzygnęła jednak te kwestie.

W latach 90. XX wieku Stęszewski zaproponował wyszczególnienie dwóch typów folkloryzmu w muzyce – *folkloryzm estradowy* (*festiwalowy*) oraz *folkloryzm koncertowy* (co wydaje się właściwe)[80]. Drugi z wymienionych dotyczy zjawisk muzykologicznych w tzw. muzyce profesjonalnej (klasycznej) i związany jest z *cytatem* i *stylizacją*. Natomiast *folkloryzm estradowy* przejawia się w postaci różnorodnych opracowań, aranżacji, stylizacji stworzonych dla działań

[74] P. Kowalski: *Folkloryzm nauk o kulturze ludowej*. „Konteksty” 1992, nr 1, s. 23–26; również: C. Robotycki: *Myślenie typu ludowego*. „Etnografia Polska” 1985, nr 1; L. Stomma: *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*. Warszawa 1986.

[75] P. Kowalski: *Folkloryzm nauk o kulturze ludowej…*, s. 23–26.

[76] A. Kopoczek: *Procesy zmian w ludowym instrumentarium i praktyce muzycznej. Szkic historyczny oraz tendencje współczesne*. W: *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej*. Red. Z. Przerembski. Zakopane 2011, s. 10–11.

[77] Ibidem.

[78] Wywiad autorki ze Zbigniewem Wałachem (10.12.2015, Istebna).

[79] E. Millerowa, A. Skrukwa: *Oskar Kolberg (1814–1890)*. W: *Dzieje folklorystyki polskiej (1864–1918)*. Red. J. Krzyżanowski. Warszawa 1982, s. 70.

[80] J. Stęszewski: *O folkloryzmie muzycznym – jaki jest, jaki być może?*. „Literatura Ludowa” 1989, nr 2, s. 55–59.

amatorskich lub zawodowych zespołów folklorystycznych (widowiska sceniczne, teatralizacja obrzędów itp.)[81]. Nie można natomiast nie docenić wysokoartystycznych stylizacji, które są specyficzną odmianą folkloryzmu. Począwszy od romantyzmu pojawiają się one w literaturze nie tylko folklorystycznej, ale szczególnie muzykologicznej (Igor Strawiński, Béla Bartók, Karol Szymanowski, Witold Lutosławski, Zygmunt Krauze, Fryderyk Chopin)[82].

Postawa rozgraniczająca te dwie płaszczyzny według mnie jest słuszna. Również samo postrzeganie zdarzeń związanych z folkloryzmem jest dosyć neutralne i prowadzi do ich obserwacji, a później analizy. Postawy skrajne, skupiające się tylko na źródle folkloru jako jedynym prawdziwym i niezmiennym, powodują zamykanie się niektórych badaczy na rozwój, ewoluowanie, które jest zjawiskiem (według autorki) nieuchronnym, ale też i sprzyjającym twórczości. Jak zauważył Piotr Kowalski, należy unikać właśnie takich postaw, które zakładają, że „aby uchronić kulturę ludową przed niszczącym upływem czasu, trzeba ją zmumifikować w skansenie"[83]. I właśnie ta transfiguracja folkloru zaowocowała narodzeniem się fali muzyki młodzieżowej, opartej na tzw. muzyce źródeł (lata 90. XX wieku)[84]. „Podstawowym terminem określającym muzykę posiadającą związki z folklorem w Polsce jest muzyka folkowa lub po prostu folk"[85]. 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)[86]. 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 nawet już na przełomie lat 70. i 80. XX wieku. Dlatego też formowano zespoły inspirowane muzyką celtycką, irlandzką, latynoamerykańską, hiszpańską, azjatycką czy bałkańską (np. Syrbacy, Varsovia Manta, Kwartet Jorgi, Carrantuohill, Open Folk, Werchowyna, Orkiestra pod wezwaniem św. Mi-

[81] Ibidem; Więcej: J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań…*, s. 23–28. Równie ciekawe i dogłębne studium na temat folkloryzmu przedstawia T. Rokosz: *Oblicza folkloryzmu we współczesnej kulturze – prolegomena*. W: *Encyklopedia polskiego folku*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/oblicza_folkloryzmu_we_wspolczesnej_kulturze.html [dostęp: 15.05.2012].

[82] Są to bądź inspiracje folklorem, bądź konkretne cytaty; Więcej: L. Bielawski: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*. Warszawa 1999, s. 143–148; M. Tomaszewski: *Kategorie narodowości i jej muzyczna ekspresja*. „Ruch Muzyczny" 1985, nr 6, s. 3–5.

[83] P. Kowalski: *Folkloryzm nauk o kulturze ludowej*. W: *Encyklopedia polskiego folku*, http://gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/folkloryzm_nauk_o_kulturze_ludowej.html [dostęp: 31.05.2016].

[84] E. Wróbel: *Folklor a muzyka środowisk młodzieżowych w Polsce lat dziewięćdziesiątych*. „Muzyka" 2001, nr 3, s. 27–38.

[85] Eadem: *Imiona folku*. W: *Encyklopedia polskiego folku*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/imiona_folku.html [dostęp: 16.05.2012].

[86] Eadem: *Folklor a muzyka środowisk młodzieżowych…*, s. 27–29.

kołaja, Chudoba, Kyczera i wiele innych)[87]. Anna Czekanowska określa początki tego nurtu następująco: „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"[88].

W przytoczonym fragmencie Czekanowska rozważa pojawienie się nurtu folkowego jako opozycji do sytuacji politycznej ówczesnej Polski czy krajów postsocjalistycznych. Wyraża obawę o dłuższe istnienie tej tematyki. Jak widać, po niemal dwudziestu latach (artykuł ukazał się w 1999 roku) muzyka folkowa w Polsce nadal rozwija się w różnych kierunkach. Określenie *folk* funkcjonuje w wielu sytuacjach i środowiskach, ale ujednolicając – 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[89]. Po raz pierwszy termin ten pojawił się w 1977 roku podczas audycji radiowej w Polskim Radiu, a gościem był węgierski zespół Delibab. Jednak tak naprawdę rozpowszechnił sie dopiero po roku 1989, o czym już wcześniej była mowa. Trębaczewska wyszczególnia podgatunki folku (podobnie jak Ewa Wróbel), do których według niej należą: muzyka korzeni (odwołuje się do muzyki źródeł, np. poprzez rekonstrukcję 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 odgrywają 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[90]. Według Weroniki Grozdew (wypowiedź z 2006 roku) najnow-

[87] Ibidem, s. 33–34.

[88] A. Czekanowska: *Pierwszy i drugi byt folkloru*. W: *Encyklopedia polskiego folku*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/pierwszy_i_drugi_byt_folkloru.html [dostęp: 3.01.2013]; również: T. Rokosz: *Radykalni konstruktorzy tradycji kontra wykonawcy folk*. W: *Konfrontacja i dialog w tekstach kultury polskiej*. Red. S. Szynkiewicz, B. Walęciuk-Dejneka, T. Rokosz. Siedlce 2011, s. 107–122.

[89] Ewa Wróbel wymienia również takie określenia, jak: *living tradition*, *contemporary folk music*, *world music* czy *muzyka etniczna* – więcej: E. Wróbel: *Imiona folku*. W: *Encyklopedia polskiego folku*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/imiona_folku.html [dostęp: 16.05.2012].

[90] M. Trębaczewska: *Między folklorem a folkiem…*, s. 110–118.

szą tendencją w muzyce folkowej jest tworzenie tzw. fuzji, „czyli wykorzystywanie bardzo różnych koncepcji stylistycznych i wykonawczych […], wykorzystując instrumenty obcej proweniencji (huculskie sopiłki, bębny, cymbały, bułgarski kawal, gajda, tambura, turecka tara buka, nej, ud, indyjskie sarangi, dhol, tabla, perski santur, uzbecki dutar, fińskie kantele, afrykańskie Konga, djembe, australijskie didgeredoo) i stosując różne maniery wokalne”[91]. Do wybranych należą tradycyjne śpiewy, m.in. ukraińskie, białoruskie, jidysz, irlandzkie, bułgarskie, perskie. Muzycy sięgają również do instrumentów rekonstruowanych, np. suka biłgorajska, lira korbowa, fidel płocka.

Ciekawą interpretację wytwarzania folku stosuje Marcin Skrzypek, porównując te działania do świadomego pieczenia ciastek: „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”[92].

Według niektórych ortodoksyjnych folklorystów nurt folkowy może stanowić zagrożenie dla *źródła*. Waldemar Kuligowski wyraża się 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 przesiąkniętych nostalgią badaczy, muzyki, która utraciła kontakt ze słuchaczami, odcięła się od naturalnego podłoża”[93]. Tutaj istnieje pewne niebezpieczeństwo widoczne w dzisiejszych mediach, które dotyczy kultury masowej w szerokim rozumieniu. Już w latach 50. XX wieku Dwight Macdonald zaproponował termin *kultura masowa* (*Mass Culture*) jako odpowiednik niemieckiego terminu *kicz* (*Kitsch*)[94]. Dotyczy to również (niestety) muzyki folkowej. „Kultura masowa jest w pewnej mierze kontynuacją dawnej sztuki ludowej, która do rewolucji w przemyśle była kulturą zwykłych śmiertelników, i tutaj jednak różnice są bardziej uderzające niż podobieństwa. Sztuka ludowa wyrastała samorzutnie, od dołu. Stanowiła spontaniczny, lokalny wyraz upodobań ludu, który ją kształtował dla swoich potrzeb. Kultura masowa narzucana jest odgórnie […]. Jej odbiorcy są biernymi spożywcami, udział ich ogranicza się do wyboru pomiędzy kupnem albo odmową kupna […], jest tym do dzisiaj

[91] W. Grozdew: *Folk. Transformacje polskiej muzyki ludowej*. W: *Folklor muzyczny w Polsce. Suplement do podręcznika Jadwigi Sobieskiej – rozwój badań 1980–2005*. Red. P. Dahlig. Warszawa 2006, s. 389–390.

[92] M. Skrzypek: *Folk jest podłużny*. W: *Encyklopedia polskiego folku*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/folk_jest_podluzny.html [dostęp: 3.01.2013].

[93] W. Kuligowski: *Wytwarzanie autentyzmu*. „Literatura Ludowa” 2001, nr 1, s. 7; również: B. Nettl: *I've never heard a horse sing*. In: *The study of ethnomusicology*. Ed. B. Nettl. London 1983, s. 304–314.

[94] A. Jarzębska: *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*. Wrocław 2004, s. 203.

[kultura masowa – M.S.] – jako pasożytnicza rakowata narośl na wyższej kulturze[95]. Tę teorię można śmiało przenieść na grunt fali przekształcającej folklor. Według mnie jedynie świadomi twórcy mogą oddzielić wartości muzyki ludowej od jej komercjalizacji. Niestety ta granica jest bardzo cienka, czego dowodem są liczne programy propagujące muzykę ludową w formie *lekkiej, łatwiej i przyjemnej*, nie zawsze ambitnej.

Zauważyć można również kolejny 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 albo czyni to w bardzo niewielkim stopniu (kapela Wałasi i Lasoniowie, kapela Wałasi, zespół Trio). Uważam, że najbardziej ceniona powinna być działalność zespołów folkowych, których członkowie przekształcający dawny repertuar są dogłębnie świadomi *dawnej nuty*. Idealnym przykładem są muzykanci będący autochtonami, chociaż nie zawsze tak musi być. Jeden z członków zespołu Trio, Marcin Żupański (muzyk jazzowy, aranżer), niebędący muzykiem ludowym, na temat folkloru i jego przekształceń stwierdza: „Dbanie o folklor polega na ciągłym pielęgnowaniu go i przemycaniu, można tworzyć hybrydy z muzyką jazzową, elektroniczną, etniczną innych kultur. Dobrze, że istnieją festiwale takie jak »Nowa Tradycja« […]. Beskid Śląski i Żywiecki jest mało doceniany. Tym bardziej mnie to fascynuje. Ja nie wartościuję tej muzyki […]. Musi do mnie przemawiać ich energia, nawet jeśli grają nierówno, to grają ze sobą. To nie musi być doskonałe, to musi być prawdziwe”[96]. Anna Czekanowska twierdzi: „Tak częste dziś próby kształtowania »nowych tradycji« dostarczają cennego materiału dla prowadzonych współcześnie badań […], paląca staje się natomiast potrzeba refleksji. Nie sposób pozostać biernym wobec przekształcającej się rzeczywistości”[97].

Reasumując, takie działania pozwalają na ewolucję repertuaru, a jednocześnie dają możliwość sięgnięcia w każdej chwili do źródła. I taki pogląd potwierdza również wypowiedź Waldemara 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”[98].

Ewa Wróbel zaproponowała podział zespołów bliskich muzyce folkowej na: zespoły purystyczne (rekonstruujące muzykę tradycyjną), formy pośrednie

[95] D. Macdonald: *Teoria kultury masowej*. W: *Antropologia kultury: zagadnienia i wybór tekstów*. Red. A. Mencwel. Warszawa 2005, s. 544.

[96] Więcej: podrozdział 5.4. *Hybrydy* – wywiad autorki z Marcinem Żupańskim, czerwiec 2016.

[97] A. Czekanowska: *Etnomuzykologia – do dyskusji o tożsamości dyscypliny…*, s. 45–65.

[98] W. Kuligowski: *Wytwarzanie autentyzmu*. „Literatura Ludowa” 2001, nr 1, s. 11.

(najtrudniejsze do zdefiniowania) oraz grupy folkowe[99]. W rzeczywistości, kiedy próbuje się zaklasyfikować dany zespół do wybranej kategorii, okazuje się to bardzo trudne. Zbyt wiele różnych cech posiadają poszczególne grupy, aby móc je definiować jednoznacznie, chociaż kategorie zaproponowane przez Ewę Wróbel dają przynajmniej ogólniejsze ramy, zaś właśnie przy uszczegóławianiu zabieg definiowania jest dyskusyjny.

Dzisiaj niemałą rolę odgrywają festiwale i przeglądy folklorystyczne (Zakopane, Kazimierz nad Wisłą, Wisła)[100] czy folkowe (Warszawa, Lublin itd.)[101]. Szczególnie Tydzień Kultury Beskidzkiej ma wyjątkowe znaczenie nie tylko w wymiarze pragmatycznym, ale także na płaszczyźnie ludowej. Dotyczy to zespołów regionalnych i solistów (śpiewaków, instrumentalistów i tancerzy). Jest okazją do zaprezentowania swoich umiejętności, ale też funkcjonuje jako swoistego rodzaju konkurs, „zawody" w wyszukiwaniu i pielęgnowaniu dawnego repertuaru[102].

Jednocześnie w ogólnopolskim nurcie wydawane są czasopisma poświęcone muzyce folkowej (najstarsze w Polsce „Gadki z Chatki" – obecnie „Pismo Folkowe") oraz strony internetowe (np. www.etno.serpent.pl czy www.folk24.pl; www.folkowa.art.pl, a także strony internetowe poszczególnych zespołów).

Działania takie prowadzą do propagowania wybranych elementów ludowej kultury muzycznej. Festiwale poświęcone przeglądom tradycyjnego folkloru muzycznego podtrzymują i rozpowszechniają dawny repertuar *u źródła*. Stanowią niejako źródło-katalog. Z kolei czasopisma poświęcone muzyce folkowej pozwalają nie tylko na jej propagowanie, ale głównie służą teoretycznemu wyjaśnianiu powiązań z autentycznym folklorem, a także wymianie opinii między poszczególnymi czytelnikami. Dzięki forom internetowym następuje szybki dostęp do wykonań, do nagrań muzyki ludowej, sprzyjają one również wymianie poglądów i opinii. Takie zjawiska wprowadzają niejako folklor w innym wymiar, ten globalny, przez to łatwo dostępny, a zarazem nowoczesny dzięki multimediom (folklor również w innych dziedzinach, np. tzw. *etnodesign*, multimedia – gry komputerowe i inne).

---

[99] Więcej: E. Wróbel: *Folklor a muzyka środowisk młodzieżowych*…, s. 27–38.

[100] Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem, Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą, Tydzień Kultury Beskidzkiej – Wisła, Żywiec, Szczyrk, Maków Podhalański, Oświęcim, więcej: http://www.mffzg.pl [dostęp: 30.01.2016]; http://www.kazimierzdolny.pl/festiwale [dostęp: 30.01.2016]; www.tkb.art.pl [dostęp: 30.01.2016].

[101] „Nowa Tradycja" Festiwal Folkowy Polskiego Radia – Warszawa, Mikołajki Folkowe – Lublin, więcej: http://www.polskieradio.pl/Nowa-Tradycja [dostęp: 30.01.2016]; www.mikolajki.folk.pl [dostęp: 30.01.2016].

[102] Wypowiedź studentki Instytutu Muzyki w Cieszynie, wiślanki Urszuli Cypcer (wnuczka znanej śpiewaczki wiślańskiej Zuzanny Bujok), 10.10.2016.

Rozdział 2

Śląsk Cieszyński na tle Polski – uwarunkowania historyczne, geograficzne i kulturowe*

Podejmując pracę na temat Śląska Cieszyńskiego, nie sposób pominąć ścisłego powiązania tego obszaru z samym Śląskiem, zarówno na płaszczyźnie historycznej, geograficznej, jak i w szczególności – kulturowej. Tym samym trzeba mieć świadomość korelacji wymienionych płaszczyzn na szerszym, tj. polskim tle. Głównie jest to widoczne w sferze historycznej, gdzie wydarzenia polityczne na Śląsku miały swoje odzwierciedlenie w losach ówczesnych ziem polskich, co też przekłada się na uwarunkowania kulturowe.

2.1. Regiony etnograficzne w Polsce

Zasadniczo można wyróżnić obszary – regiony według ich specyfiki fizyczno-geograficznej (tj. klimat, gleba, roślinność), gospodarczej (np. tereny rolnicze czy przemysłowe) oraz gospodarczo-administracyjnej (obszary zarządzane przez instytucje państwowe). „Region cechuje się wewnętrzną spójnością wynikającą z wzajemnego powiązania elementów składowych. Jest jednak z założenia wewnętrznie zróżnicowany (heterogeniczny), chociaż może być charakteryzowany przez rodzaj powtarzalności (wzór) struktur występujących w jego granicach. Składowe regionu są ze sobą powiązane nieprzypadkowymi relacjami, co sprawia, że region jako całość funkcjonuje w określony sposób”[1].

Specyfika regionalna – regionalizacja jest jak najbardziej charakterystyczna dla ziem polskich. Uwarunkowana jest przemianami dziejowymi, geograficznymi, demograficznymi. „Podstawą do wyznaczenia regionu etnograficznego jest

* Tematyka ta została podjęta przez autorkę w nieco szerszej wersji w monografii – M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia. Uwarunkowania, typologia i funkcje*. Katowice 2011, s. 13–24.

[1] http://encyklopedia.pwn.pl/ [dostęp: 10.12.2013].

występowanie wśród mieszkańców określonego terenu zespołu charakterystycznych cech odróżniających ich od mieszkańców terenów sąsiednich. Cechami takimi jest odmienna gwara, ubiór, specyficzne formy zdobnicze, osadnictwo lub rozplanowanie wnętrz mieszkalnych. Granice mogą też wyznaczać dominujące zajęcia ludności i świadomość tradycji pochodzenia"[2].

Podstawowym fundamentem ludności polskiej jest według źródeł zachodniosłowiańskie plemię, które w przeszłości zamieszkiwało dorzecze Odry i Wisły (czasy kształtowania się państwa polskiego)[3]. Poprzez swoje działania hegemoniczne (język, kultura itp.) zaczęło ono dominować na ziemiach polskich (z j. łacińskiego *Poloni*, później *Polanie*, *Polacy*). Z końcem XVIII wieku wyodrębniony został podział na regiony, który był związany z różnicami plemiennymi (inna gospodarka, kultura). Były to dzielnice:

- **Wielkopolska** – położona w dorzeczu Warty, pierwotne terytorium Polan;
- **Śląsk** – znajdujący się w dorzeczu górnej Odry (Ślężanie, Dziadoszanie, Bobrzanie, Gołęszyce, Opolanie);
- **Małopolska –** wyżyna dorzecza górnej i częściowo środkowej Wisły (Wiślanie, Lędzianie, później Krakowiacy i Sandomierzanie);
- **Mazowsze** – środkowa Wisła i jej dolne dorzecza, np. Bzura, Pilica, Narwia, Wieprz;
- **Pomorze** – południowy pas wybrzeża Morza Bałtyckiego od ujścia Odry aż po Wisłę (odseparowany od Wielkopolski bagnami nad Notecią)[4].

Te jednostki etniczno-kulturowe pod wpływem czynników zewnętrznych i wewnętrznych ulegały przeobrażeniom (granice polityczne czy struktury wielonarodowościowe w ówczesnej Rzeczypospolitej). Stopniowo pojawiali się przybysze z Niemiec, Niderlandów, zaś grupy ludności polskiej zasiedlały ziemie litewskie i ruskie. Wszystkie te zjawiska odcisnęły mocne piętno na zróżnicowaniu etnicznym i kulturowym ziem polskich. Szczególna sytuacja polityczna w okresie rozbiorów również miała znaczący wpływ na zjawiska polityczne, gospodarcze i społeczne (m.in. uwłaszczenie chłopów, prawa mieszczan, stopień uprzemysłowienia, oświata, język).

Z tego powodu w pięciu dzielnicach wymienionych już wcześniej można wyróżnić podział na grupy ludnościowe. W **Wielkopolsce** były to grupy Biskupian i Dzierżaków. Napływowa ludność pochodziła z Niemiec – Bambry i Olędrzy, a ludność pograniczna – ze **Śląska** (Ślężanie, Polanie, Chwalimiacy). Do tej grupy należeli również Krajniacy (pogranicze Pomorza) i Pałuczanie (pogranicze

---

[2] K. Braun: *Polska, regiony i grupy etnograficzne*. W: *Folklor muzyczny w Polsce. Suplement do podręcznika Jadwigi Sobieskiej – rozwój badań 1980–2005*. Red. P. Dahlig. Warszawa 2006, s. 394.

[3] Więcej informacji na temat plemion śląskich w dalszej części rozdziału 2.

[4] http://encyklopedia.pwn.pl/ [dostęp: 12.12.2013]; Więcej: J.S. Bystroń: *Wstęp do ludoznawstwa polskiego*. Warszawa 1939; K. Moszyński: *Kultura ludowa Słowian*. T. 1. Warszawa 1968; *Oskar Kolberg. Dzieła wszystkie* (DWOK).

Kujaw). Z kolei ludność zachodniej **Wielkopolski** związana jest z historyczną ziemią lubuską (na skutek zawirowań politycznych powróciła do Polski dopiero po II wojnie światowej).

Zakładając historyczny podział Śląska na **Śląsk Cieszyński**, **Górny** i **Dolny**, wyróżnia się Ślązaków Cieszyńskich, Ślązaków Właściwych zwanych Górzanami, Ślązaków Opolskich (Opolan) oraz górali śląskich.

Następnie w granicach historycznej **Małopolski** nastąpił podział na dwa obszary, tzn. na północ od Pogórza Karpackiego – Lachy i północny stok Karpat – górale, a na południe od linii Wadowice – Nowy Sącz wyróżnia się od zachodu: górali żywieckich, babiogórskich, Orawian, Podhalan (Kotlina Orawsko-Nowotarska), Kliszczaków (Gorce), górali szczawnickich, Spiszaków, Zagórzan (Beskid Wyspowy), górali sądeckich (Nowy Sącz i okolice). Wszystkie te grupy górali miały wspólne cechy. Prowadziły podobny typ gospodarki – hodowla i pasterstwo – oraz posiadały podobny typ kultury duchowej (tutaj wpływy wołoskie, szczególnie w muzyce i tańcach, o czym będzie mowa w dalszej części rozprawy).

Tereny funkcjonujące poza północną Małopolską (Przemyśl, Sanok, Lubelskie) zależne były od swojego pogranicznego położenia. Zamieszkująca je ludność prowadziła silną działalność ekspansywną na tereny ruskie (ukraińskie).

Mazowsze także wyróżnia się swoim folklorem – gwarą, strojem, budownictwem (m.in. są to Kurpie Puszczy Zielonej, Kurpie Puszczy Białej, Opoczyńskie, Sieradzkie). Ludność autochtoniczną Mazur i Warmii specyfikuje powiązanie z Kurpiami, ale widoczne są także wpływy niemieckie. Na terenie Pomorza oprócz Kaszubów należy wymienić Borowiaków Tucholskich i Słowińców.

Niestety, specyfikę poszczególnych regionów w Polsce osłabiła II wojna światowa. Procesy związane z przesunięciem granic, w tym masowe migracje ludności, również przyczyniły się do zacierania dawnych odrębności kulturowych.

Według spisu ludności z 2002 roku 96,74% ludności zamieszkującej Polskę zadeklarowało narodowość polską, zaś wśród mniejszości pojawili się Niemcy, Białorusini, Ukraińcy oraz Romowie, Rosjanie, Łemkowie, Litwini, Słowacy, Żydzi, Ormianie, Czesi i Tatarzy[5]. Ostatni spis ludności w Polsce odbył się w 2011 roku. Pod względem przynależności narodowo-etnicznej nieco różnił się od spisu poprzedniego. Narodowość polską zdeklarowało 91,6% respondentów (35 mln 251 tys.), zaś 871 tys. badanych osób skorzystało z możliwości zadeklarowania podwójnej tożsamości narodowo-etnicznej (taka możliwość nie pojawiła się w spisie narodowym z 2002 roku)[6]. Dominowała narodowość śląska i kaszubska.

[5] http://encyklopedia.pwn.pl/ [dostęp: 12.12.2013].

[6] http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/lu_nps2011_wyniki_nsp2011_22032012.pdf [dostęp: 10.10.2013].

2.1.1. Polska muzyka ludowa, badania, programy, zbiory

Muzyka ulegała i ulega ciągłym przemianom. Już w średniowieczu w Polsce istniało rozwarstwienie społeczne, które znalazło swój oddźwięk w rozbiciu jednorodnej struktury kultury muzycznej. Z jednej strony stopniowo zaczęła rozwijać się sfera muzyki profesjonalnej, która była związana z tzw. wyższymi warstwami. W jej obrębie nastąpił rozkwit teorii muzyki, w tym pisma nutowego czy też budowy formalnej poszczególnych utworów. Udoskonalano również wykonawstwo, podkreślano artyzm wykonania. Z drugiej strony istniała muzyka ludowa, która była przeznaczona dla mas i podlegała innym zasadom. Przede wszystkim była anonimowa, przekazywana pokoleniowo, i była własnością ludu[7]. „Współistnienie tych dwóch podstawowych nurtów w muzyce zaważyło m.in. na całej polskiej kulturze muzycznej"[8]. Z jednej strony muzyka profesjonalna, związana z tradycją zachodnioeuropejską, czerpała ze źródeł muzyki ludowej (stąd momentami jej narodowy charakter), „z drugiej strony muzyka ludowa z kontaktów z muzyką warstw wyższych wynosiła często zdobycze formalne, niektóre właściwości stylistyczne, lub nawet całe utwory, które z biegiem czasu dostosowane do potrzeb nowego środowiska stały się w pełni utworami ludowymi, na równi z innymi, genetycznie związanymi z twórczością warstw ludowych"[9].

Elementy folkloru przenikały również do muzyki kościelnej. W historii muzyki polskiej zachowały się tabulatury, w których można spotkać najstarsze zachowane polskie tańce w formie stylizowanej (XVI–XVII wiek, m.in. *Tabulatura* Jana z Lublina (1537–1548))[10]. Dopiero w XVIII wieku zainteresowano się ludowością. Tańce polskie zaczęły pojawiać się w symfoniach kościelnych, ale też w twórczości operowo-wodewilowej, i stały się tańcami towarzyskimi (XVIII i XIX wiek). W czasach przed Oskarem Kolbergiem (tzw. epoka przedkolbergowska) zaczęto gromadzić i archiwizować pieśni ludowe z mniejszym lub większym skutkiem. Pierwszym obowiązującym programem badawczym tego czasu był apel Hugona Kołłątaja (1802 rok), będący pomocniczym zbiorem płaszczyzn badawczych, które miały dotyczyć nauk historycznych. Hugo Kołłątaj zalecał zbadanie m.in. języka-gwary, ubioru, obrzędów, rękodzieła, chorób, pasterstwa, rolnictwa. Wśród wymienionych znalazł się też zapis dotyczący badań związanych z muzyką ludową (punkt nr 4). Program Kołłątaja wskazywał na potrzebę przeprowadzenia dokładnej i systematycznej etnograficznej penetracji całego kraju, a obok różnych wytworów kultury materialnej znalazła się także muzyka

[7] L. Bielawski: *Muzyka ludowa polska*. W: *Słownik folkloru polskiego*. Red. H. Kapełuś. Warszawa 1965, s. 240; Idem: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*. Warszawa 1999, s. 40.

[8] Ibidem

[9] Ibidem. O instrumentarium ludowym pisał: A. Kopoczek: *Procesy zmian w ludowym instrumentarium i praktyce muzycznej. Szkic historyczny oraz tendencje współczesne*. W: *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej*. Red. Z. Przerembski. Zakopane 2011, s. 29.

[10] M. Kowalska: *ABC historii muzyki*. Kraków 2001, s. 181–182.

ludowa jako jedna z płaszczyzn kultury duchowej[11]. Badacze epoki romantycznej eksponowali głównie archaiczność oraz narodowy charakter kultury ludowej. Muzycy, folkloryści, artyści, literaci przyczynili się natomiast do rozpowszechnienia pierwiastków ludowych na ziemiach polskich. Szczególny wpływ na to miały *Ballady i romanse* (1822) Adama Mickiewicza, a na historię folklorystyki polskiej – działalność Zoriana Dołęgi Chodakowskiego i Kazimierza Brodzińskiego[12]. W pierwszym trzydziestoleciu XIX wieku pojawiały sie pojedyncze artykuły i rozprawy dotyczące tworzenia stylu narodowego w muzyce (liczne odezwy, apele, postulaty zachęcające do prowadzenia badań terenowych). Dopiero po 1830 roku kręgi artystyczne, naukowe (muzycy, malarze, poeci, pisarze) organizowały spontaniczne wyprawy na tereny wiejskie. Dzięki nim gromadzono materiał folklorystyczny, często pieśniowy. Powstawały pierwsze zbiory pieśni (Kazimierz Władysław Wójcicki, Wacław Michał Zaleski, Żegota Pauli, Józef Konopka, Gustaw Herman Gizewiusz, Ludwik Zejszner, Wincenty Pol, Franciszek Wawrowski, Józef Lompa, nieco później Juliusz Roger). Specyfiką tych śpiewników był nikły zapis nutowy zgromadzonych pieśni, które spisywali ówcześni kompozytorzy, m.in. Feliks Dobrzyński czy Karol Lipiński (większość badaczy-zbieraczy nie miała odpowiedniego wykształcenia muzycznego, aby móc zapisać teksty muzyczne)[13].

W innych krajach europejskich ukazały się liczne publikacje pieśni, bajek czy mitów, m.in. w Niemczech – bajki braci Jacoba i Wilhelma Grimm, w Anglii – zbiór szkockich ballad Waltera Scotta, we Francji pierwsza edycja *Pieśni o Rolandzie*, w literaturze serbskiej obszerny zbiór pieśni serbsko-chorwackich Vuka Karadžića itp.[14]

Z kolei folklorystykę czeską i słowacką reprezentowały prace i zbiory Františka Ladislava Čelakovskiego (*Slovenské národní písně*, 1822–1827), Pavla Josefa Šafaříka (*Písně světské lidu slovenského*, 1823) oraz Františka Sušila (*Moravské národní písně*, 1835; *Moravské národní písně, sbírka nová*, 1840; *Moravské národní písně s napevy do textu vradsenymi*, 1835–1860)[15].

Ważną postacią dla folkloru polskiego (w ramach badań kultury materialnej, duchowej i społecznej) był Oskar Kolberg (1814–1890) – wykształcony muzyk,

[11] Punkt 4.: „o zabawach pospólstwa stosownie do części roku, o ich muzyce, o instrumentach muzycznych, o godach rocznych, czyli saturnaliach naszego ludu i bachanaliach, o pieśniach wesołych, pasterskich, żałobnych, historycznych i tych, które dzieciom przy kolebkach śpiewają, o bajkach i historiach", za: *Hugona Kołłątaja korespondencja listowna z Tadeuszem Czackim*. T. 1. Z rękopisu wyd. F. Kojsiewicz. Kraków 1844, s. 12–30.

[12] Za: J. Pośpiech: *Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1864. Epoka przedkolbergowska*. Red. H. Kapełuś, J. Krzyżanowski. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 10.

[13] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna w epoce przedkolbergowskiej*. Seria II: „Prace specjalne" nr 9. Katowice 1999, s. 83–100.

[14] Więcej: G. Cocchiara: *Dzieje folklorystyki w Europie*. Przeł. W. Jekiel. Warszawa 1971, s. 205–282.

[15] Ibidem, s. 295–300.

folklorysta, badacz. Stworzył swoistą metodykę prowadzenia badań w terenie, archiwizacji zebranego materiału i jego analizy. Był pierwszym badaczem etnografem, który traktował całościowo zebrany materiał i dla którego każda informacja była ważna. Wielu uczonych tego okresu zarzucało mu zbyt szerokie traktowanie zebranego materiału czy wytykało błędy w archiwizacji. Pomimo tych zarzutów Kolberg przez całe życie gromadził materiały, a jego głównym dziełem są monografie[16] wydawane pod wspólnym tytułem: *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*[17].

„Ogromny dorobek tego zbieracza obejmuje zapisy 35 000 tekstów pieśni (w tym 10 500 opublikowanych), 18 000 przysłów, porzekadeł i zagadek, ponad 2 000 bajek i innych opowiadań ludowych, liczne zapisy zwyczajów, obrzędów, wierzeń, wyobrażeń ludowych i kultury materialnej wsi polskiej”[18]. Jeden z tomów został poświęcony Śląskowi, ale jak wiadomo – w dosyć szerokim rozumieniu terytorialnym. Materiały były również gromadzone na podstawie rozmów ze śląskimi robotnikami[19]. Według źródeł Kolberg prawdopodobnie jedynie przejeżdżał przez Śląsk Cieszyński i planował powrót do „tej mało poznanej i opracowanej dzielnicy”, jednak badań terenowych na tym obszarze nie przeprowadził[20]. Dominuje tutaj materiał ze Śląska Opolskiego, Dolnego, Górnego. Z Cieszyńskiego podaje Kolberg (za Bogumiłem Hoffem) dwie pieśni weselne – nr 8 i 9 (Wisła)[21], jedną miłosną – nr 14 (od Cieszyna)[22], z katalogu *Wojsko* – nr 33 (Wisła)[23], *Pijatyka. Karczma* – nr 39 (Wisła)[24], *Stany. Rody* – nr 42 (Wisła)[25], *Pasterstwo* – nr 44 (od Cieszyna) oraz tańce *Straszak lub Grażak* – nr 50 (Cieszyn, Biała)[26], *Marsz* – nr 51 (od Cieszyna)[27]. Nie jest to zatem zbyt obszerny zbiór.

Trzeba podkreślić fakt, że ani badacze żyjący w jego czasach, ani zbierający materiały później nie zdołali powtórzyć jego dzieła. Pomimo upływu lat na-

---

[16] M.in. monografie pt. *Sandomierskie*, *Kujawy*, *Krakowskie*, *Wielkie Księstwo Poznańskie*, *Lubelskie*, *Kieleckie*, *Radomskie*, *Łęczyckie*, *Kaliskie*, *Mazowsze*, *Pokucie*, *Chełmskie*, *Pomorze*, *Mazury Pruskie*, *Śląsk*, *Góry i Podgórze*, *Tarnowskie-Rzeszowskie*, *Sanockie-Krośnieńskie*, *Litwa*, *Ruś Karpacka*, *Ruś Czerwona* itd.

[17] Więcej: R. Górski: *Oskar Kolberg. Zarys życia i działalności*. Warszawa 1974; K. Dadak-Kozicka: *Oskar Kolberg – nowator i prekursor*. „Ruch Muzyczny” 1976, nr 18; A. Millerowa, A. Skrukwa: *Oskar Kolberg (1814–1890)*. W: *Dzieje folklorystyki polskiej 1864–1918*. Red. H. Kapełuś, J. Krzyżanowski. Warszawa 1982 s. 61–104.

[18] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna w epoce przedkolbergowskiej…*, s. 83–100.

[19] M. Gładysz: *Przedmowa*. W: *Oskar Kolberg. Dzieła wszystkie*. T. 43. Z rękopisów opracowali J. Szajbel, B. Linette. Warszawa–Wrocław 1965, s. VII.

[20] Ibidem.

[21] *Oskar Kolberg. Dzieła wszystkie*. T. 43…, s. 33–34.

[22] Ibidem, s. 38.

[23] Ibidem, s. 49.

[24] Ibidem, s. 52.

[25] Ibidem, s. 55.

[26] Ibidem, s. 65.

[27] Ibidem, s. 68.

dal jego prace pozostają bogatą skarbnicą wiedzy etnograficznej, muzykologicznej i folklorystycznej, również dla badaczy działających współcześnie (o czym świadczą liczne prace etnomuzykologiczne[28]).

Badania naukowe nad polską muzyką ludową zostały zapoczątkowane na większą skalę dopiero po II wojnie światowej. Przedstawicielami ich powojennego nurtu w Polsce byli Jadwiga (1909–1995) i Marian (1908–1967) Sobiescy[29], a w środowisku śląskim – Adolf Dygacz (1914–2004)[30]. Kolejne pokolenie wybitnych etnomuzykologów reprezentowane jest przez Ludwika Bielawskiego (1929), Jana Stęszewskiego (1929–2016), Bogusława Linette'a (1926), Annę Czekanowską (1929), Krystynę Turek (1945), Katarzynę Dadak-Kozicką (1944)[31]. Obecnie na dobre ugruntowana została pozycja następnej generacji etnomuzykologów – Zbigniewa Jerzego Przerębskiego, Piotra Dahliga, Bożeny Muszkalskiej, Ewy Dahlig-Turek, Sławomiry Żerańskiej-Kominek, Arlety Nawrockiej-Wysockiej, a z młodszego pokolenia m.in. Tomasza Nowaka, Weroniki Grozdew-Kołacińskiej, Tomasza Rokosza, Jacka Jackowskiego i innych.

W środowisku śląskim największe zasługi w zakresie dokumentacji oraz badań śląskich i zagłębiowskich miał Adolf Dygacz (1914–2004)[32], a w późniejszym czasie (aż do dzisiaj) grono jego doktorantów, tj. Krystyna Turek (1946), Alojzy Kopoczek (1941), Alina Kopoczek, Jadwiga Bobrowska (1950–2006)[33].

---

[28] P. Dahlig: *Uwagi o znaczeniu zbiorów muzycznych Oskara Kolberga dla etnomuzykologii*. „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego" 1987, T. 24: *W setną rocznicę śmierci Oskara Kolberga 1890–1990. Studia i materiały*, z. 1–4, s. 11–17; Idem: *Instrumenty muzyczne w monografiach regionalnych Oskara Kolberga*. „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego" 1987, T. 24: *W setną rocznicę śmierci Oskara Kolberga 1890–1990*…, s. 29–72; Idem: *Instrumentarium muzyczne w dziełach etnograficznych Oskara Kolberga*. „Muzyka" 1988, nr 3, s. 71–98; Idem: *Oskar Kolberg w międzywojennej polskiej etnografii muzycznej*. „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego" 1992, T. 29, z. 1–4: *Kultura w Radomskiem, 130 rocznica Powstania Styczniowego, Sesja w Przysusze poświęcona Oskarowi Kolbergowi*, s. 25–39; W. Grozdew-Kołacińska: *Myśli i dzieło Oskara Kolberga jako inspiracja dla współczesnego etnomuzykologa*. „Lud" 2014, s. 63–80; również: nagrania archiwalne ze zbiorów fonograficznych IS PAN pt. *Gdyby Kolberg miał fonograf…*, http://www.ispan.pl/pl/wydawnictwa/wydawnictwa-plytowe/gdyby-kolberg-mial-fonograf… [dostęp: 10.01.2017].

[29] Więcej: J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna w epoce przedkolbergowskiej…*, s. 156–161; P. Dahlig: *Badacze kultury ludowej – Jadwiga Sobieska*. „Twórczość Ludowa" 1998, nr 1, s. 22–27, 36–37; L. Bielawski: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej…*, s. 244–248.

[30] Na Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim działali m.in.: Józef Ligęza (1910–1972), Stanisław Wallis (1895–1957), Jan Tacina (1909–1990), Piotr Świerc (1909–1991), Karol Hławiczka (1894–1976), Józef Majchrzak(1909–1985), Janina Marcinkowa (1920–1999), Jadwiga Bobrowska (1948–2006).

[31] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna w epoce przedkolbergowskiej…*, s. 166.

[32] Ibidem, s. 176–178.

[33] Ibidem, s. 181.

2.1.2. Specyfika polskiej muzyki ludowej[34]

Polski folklor muzyczny jest bardzo bogaty i zarazem zróżnicowany regionalnie. Poszczególne rodzaje pieśni i melodie instrumentalne są odmienne pod względem warstwy muzycznej, słownej i tej związanej z kontekstem kulturowym, dziejowym i geograficznym (skale muzyczne, tempo, metrum, rytmika, poetyka, maniery wykonawcze itp.)[35]. Stęszewski zaproponował wyróżnienie pięciu obszarów etnomuzycznych w Polsce, tj. środkowopolski (I), północno-zachodni (II), północno-wschodni (III), wschodni (IV) i południowy (V)[36].

Najpopularniejsze w Polsce są pieśni jednozwrotkowe, które mają czterofrazową budowę tekstowo-muzyczną. Nazywane są w zależności od pochodzenia regionalnego – przyśpiewka, wyrywas, krakowiak[37]. Obecnie najwięcej ich występuje na południu Polski, szczególnie w regionach przygranicznych (Podhale, Pieniny, Orawa, ale też Beskidy). Pojawiają się również w Małopolsce, na Mazowszu i na Kujawach. Zanikają na obszarach zachodnich i północnych[38]. Specyfiką przyśpiewek jest zapewne ich wymienność w zakresie melodii i tekstów. Takie zjawisko wspomaga wielość wariantów, obecnych szczególnie w repertuarze powszechnym. Dodatkowo łączą się one z obrzędowością oraz z folklorem tanecznym (nie stanowią podkładu muzycznego do tańca, ale pojawiają się wtedy, gdy tancerz staje przed kapelą, odśpiewuje melodię i tym samym nadaje tempo wykonaniu instrumentalnemu). Typowe przyśpiewki to tzw. ozwodne, krzesane (Podhale) czy krakowiakowe w dwumiarze. Dla Śląska Cieszyńskiego (szczególnie Beskid Śląski) może być charakterystyczny owięziok, który miał podobną formułę[39].

Rytmika

Rytmika polskich pieśni ludowych uzależniona jest od tekstu słownego. Najczęściej mamy do czynienia z pieśniami sylabicznymi[40]. Melizmaty na południu Polski występują sporadycznie (są to delikatne glissanda, przednutki, ponutki

[34] C. Pegg: *Folk music: Polish*. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 7. Ed. S. Sadie. London 1980, s. 2065–2077 (PDF); więcej na temat kapel: podrozdział 5.2. *Kapele ludowe*; P. Dahlig: *Współczesny stan wiedzy o folklorze muzycznym w Polsce (glosa do podręcznika Jadwigi Sobieskiej)*. W: *Folklor muzyczny w Polsce. Suplement do podręcznika Jadwigi Sobieskiej…*, s. 263–280.

[35] Jest to tematyka bardzo obszerna i na potrzeby pracy autorka potraktowała to zagadnienie skrótowo; specyfika Beskidu Śląskiego poruszona została w dalszej części rozdziału 2.

[36] J. Stęszewski: *Uwagi o etnomuzycznej regionalizacji Polski*. W: Idem: *Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii*. Poznań 2009, s. 351–354.

[37] O tym pisał również: P. Dahlig: *Przyśpiewka i miniatura instrumentalna*. „Polski Rocznik Muzykologiczny" 2006, s. 189–199.

[38] L. Bielawski: *Muzyka ludowa polska…*, s. 249.

[39] Więcej w dalszej części rozdziału 2.

[40] L. Bielawski: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej…*, s. 192.

czy mordenty). Można je spotkać w części wschodniej i północnej kraju. Polskie pieśni ludowe są odtaktowe, chociaż wyjątki można napotkać na terenach, na których pojawiały się wpływy folklorystyki niemieckiej (Śląsk, również Cieszyński). W pasie środkowopolskim (I) dominuje trójmiar o rytmice mazurkowej jako przyśpiewka taneczna. Z kolei podregion Wielkopolski wyróżnia się występowaniem rytmów trójmiarowych, ale o charakterze polonezowym (chodzony, wiwat) i walcerkowym (okrągłe, do koła), oraz dwumiarowych (wiwaty)[41]. W obszarze V przeważają również rytmy synkopowane (Podhale, Orawa, Pieniny), a w pasie pogranicznym „rytmika jest przeniknięta rytmami »alla zoppa« […], sugerując jeśli nie wpływ, to powiązanie z folklorem muzycznym grup etnicznych rozlokowanych na południe od Polski"[42]. Tego typu zjawiska (przyjmując, że Beskid Śląski należy również do pasa południowego) owszem występują, ale w „drugim bycie folkloru" w odpowiednim kontekście sytuacyjnym[43].

Metrum

W polskim folklorze muzycznym funkcjonuje przede wszystkim metrum proste, a w niewielkim zakresie również metrum złożone i mieszane. Przeważa metrum dwumiarowe i trójmiarowe. Częstym zabiegiem jest adaptacja melodii (wpływy zewnętrzne), np. w metrum 6/8 na zapis w metrum 3/8[44]. Pojawiają się też metra złożone, zmienne oraz melodie tzw. wolnometryczne (spotyka się je w repertuarze pasterskim; są charakterystyczne np. dla Beskidu Śląskiego).

Dwumiar

Dwumiar wyraźnie dominuje w południowych częściach Polski. W ramach tego metrum rzadkim zjawiskiem jest występowanie niepodzielnych jednostek metrycznych (np. ćwierćnuty i dłuższe wartości w takcie 2/4 czy ósemki i większe wartości w takcie 2/8). Takie rytmy występują jedynie w tempach wolnych. Przeważający jest dwumiar o dwudzielnych jednostkach metrycznych (np. ósemki i dłuższe wartości w takcie 2/4, szesnastki i większe wartości w takcie 2/8). Dotyczy to w głównej mierze melodii instrumentalnych[45].

Takie zjawisko można zaobserwować w jednym z narodowych tańców polskich, tj. krakowiaku. Jego specyfiką są synkopy, a w zakończeniach często występują rytmy odwrotnie punktowane. Tempo jest dosyć szybkie, tj. 100–120 MM, a w praktyce niejednokrotnie pojawia się przyśpiewka. Dla figur tanecznych specyficzne są hołubce i przytupy (trzy tupnięcia o jednakowej sile w ryt-

[41] J. Stęszewski: *Uwagi o etnomuzycznej regionalizacji Polski…*, s. 353.

[42] Ibidem.

[43] Więcej: podrozdział 5.3. *Kapele folkowe*.

[44] J. Sobieska: *Polski folklor muzyczny*. Warszawa 2006, s. 146.

[45] Za: J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej*. Katowice 2000, s. 274.

mie: dwie ósemki i ćwierćnuta). Taniec ten występuje najczęściej na ziemi krakowskiej i rzeszowskiej, choć pojawia się też w innych okolicach jako szopieniak, skalmierzak czy proszowiak[46].

Dosyć dobrze zadomowił się na ziemiach polskich taniec czeski – polka (130 MM, nawet do 180 MM), który pojawia się w wielu regionach, np. na Warmii i Mazurach, Mazowszu, Kurpiowszczyźnie, Wielkopolsce. Na tych terenach uwidaczniają się warianty polek z dodatkowymi określeniami, np. polka chodzona, polka Wojtek, polka węgierka, polka trzepana czy wściekła polka[47].

Do zjawisk związanych z dwumiarem należą ponadto rytmy punktowane i odwrotnie punktowane (szczególnie na terenach górskich). Te ostatnie występują w tańcu zwanym góralskim. W Beskidzie Żywieckim specyficzny jest hajduk, siustany czy obyrtka, zaś inne dwumiarowe tańce w Polsce to np. koseder na Kaszubach, szot na Warmii i Mazurach oraz fafur, stara baba czy olender na Kurpiach w Puszczy Zielonej[48].

Trójmiar

Metrum to przeważa, jak wiadomo, w centrum i na zachodzie Polski. W jego ramach można wyszczególnić typy rytmiki tanecznej, tj. walcerkowa, mazurowa i polonezowa. W trójmiarze o niepodzielnych jednostkach metrycznych (rytmika walcerkowa) dominują tempa szybkie (ale nie powyżej 240 MM). Nieliczne są grupy melodii w tempie wolnym, np. na Kurpiach, zapisywane w metrum 3/4 (spotkać można również takie, których tempo mierzone jest poniżej 60 MM, wtedy zapis wykonywany jest w metrum 3/2)[49].

Taki typ rytmiki reprezentują melodie nowsze, ale też te najstarsze, np. oczepinowe (chmielowe). Z repertuaru tanecznego można też wyodrębnić sztajerki (Pieniny) czy górnośląski waloszek (*Zachodzi słoneczko*[50]). Z kolei rytmy mazurkowe znamionuje trójmiar o dwudzielnych jednostkach metrycznych[51]. Najwolniejszym w tej grupie jest kujawiak (ksebka – 120–140 MM i odsibka – 130–160 MM). Może występować jako forma wokalna i jako forma instrumentalna (przerywana bywa przyśpiewkami). Tutaj pojawia się tempo rubato (omówione

[46] Za: Eadem: *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań…*, s. 275; J. i M. Sobiescy: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Kraków 1973, s. 383–389; G. Dąbrowska: *W kręgu polskich tańców ludowych*. Warszawa 1979, s. 61–62.

[47] Za: J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań…*, s. 276.

[48] Ibidem, s. 278.

[49] L. Bielawski: *Rytmika polskich pieśni ludowych*. Kraków 1970, s. 109–111; Idem: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej…*, s. 192; więcej: T. Nowak: *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*. Warszawa 2016.

[50] Pieśń ta pojawia się również w zebranym materiale pieśniowym (aneks 2. Materiały źródłowe – badania terenowe, pieśń nr 89).

[51] Więcej: Z. i J. Stęszewscy: *Do genezy i chronologii rytmów mazurkowych w Polsce*. „Muzyka" 1960, nr 3, s. 8–14; J. Stęszewski: *Morfologia rytmów mazurkowych na Mazowszu Polnym (studium analityczne)*. „Muzyka" 1959, nr 4, s. 147–159; 1960, nr 2, s. 29–53.

w dalszej części rozprawy), a materiał dźwiękowy niejednokrotnie oparty jest na skali modalnej lub molowej.

Kolejnym tańcem polskim w trójmiarze jest mazur (160–180 MM), który według źródeł historycznych w XVI i XVII wieku rozprzestrzenił się ze środowiska wiejskiego do grupy szlacheckiej i dworskiej. W muzyce profesjonalnej można zetknąć się z określeniem mazurek, które dotyczy głównie nurtu muzyki stylizowanej. Na Mazowszu istnieją nazwy ludowe mazura, tj. wyrwany, wyrwas, obracany, obertas (co związane jest niejednokrotnie z figurą taneczną oraz z temperamentem tańca)[52].

Taniec ten powstał po 1600 roku, kiedy to stolica Polski została przeniesiona z Krakowa do Warszawy. Według Oskara Kolberga do XVIII wieku był tańczony w kole, dopiero po tym czasie zaczęły formować się pary i właśnie ten element nawiązuje do tańca ludowego wyrywany[53]. Najstarszym zapisanym na ziemiach polskich mazurem, tam, gdzie pojawia się ten termin, jest taniec z Łowicza – patrem mazowieckie, który funkcjonuje w utworze z 1708 roku pt. *Graduale Romanum*[54].

Najszybszym tańcem trójmiarowym w Polsce jest oberek (180–240 MM). Występuje jako forma czysto instrumentalna (liczne ornamenty, figuracje, charakterystycznie rozłożone akordy durowe). Podczas jego wykonania można usłyszeć krótkie pokrzykiwania, np. *ej dziś!* czy *oj dana!*. Rytmika mazurkowa występuje na całym obszarze Polski, ale tańce typu mazurowego dominują jednak w centrum i stanowią element najbardziej charakterystyczny i rozpoznawalny dla polskiego folkloru muzycznego.

Trzecim rodzajem trójmiaru jest rytmika polonezowa, która występuje w polonezach (taniec narodowy, tempo 100–120 MM), zaś w muzyce ludowej to: chodzony, wielki, pieszy, wolny[55].

Na gruncie polskim istnieje pewna niejasność terminologiczna, tzn. w literaturze często stosowano równoległe nazwy polskiego i obcego pochodzenia w poszczególnych etapach rozwoju omawianego tańca. Należy wyjaśnić, jak pisze Dahlig-Turek: „termin ten [taniec polski – M.Sz.], stosowany w pracach muzykologicznych jako tłumaczenie obcojęzycznych określeń »polonischer Tanz«, »chorea polonica« itp. odnosi się do zagranicznych utworów muzycznych, które znamy z zapisów nutowych, nic w zasadzie nie wiedząc o choreotechnice tańców, z którymi były związane”[56].

Sformułowanie *taniec polski*, które ukazywało się w literaturze z przełomu XVII i XVIII wieku, dotyczyło dookreślonego już tańca, jakim był dworski, kro-

[52] J. i M. Sobiescy: *Polska muzyka ludowa i jej problemy…*, s. 389–390, 393–396.

[53] E. Dahlig-Turek: *„Rytmy polskie” w muzyce XVI–XIX wieku*. Warszawa 2006, s. 233.

[54] D. Idaszak: *Mazurek przed Chopinem*. W: *F. Chopin*. Red. Z. Lissa. Warszawa 1960, s. 239.

[55] Ibidem, s. 401; G. Dąbrowska: *Taniec ludowy na Mazowszu*. Kraków 1980, s. 306.

[56] E. Dahlig-Turek: *„Rytmy polskie” w muzyce XVI–XIX wieku…*, s. 194.

czony a potem polonez. Początki *tańca polskiego* pochodzą nawet z XVI wieku, a dokładnie z 1574 roku. Wtedy to szlachta polska tańczyła ów taniec przed Henrykiem Walezym, królem polskim. Stało się to podczas jego koronacji, gdzie polonez był zaprezentowany po raz pierwszy[57].

Inni badacze uważali, iż polonez nie miał korzeni ludowych. Jednym z nich był Karol Kurpiński, który przypisywał mu pochodzenie dworskie, a nawet hiszpańskie[58]. Zofia Stęszewska uważała zaś, że taniec typu chodzonego, który był znany jako pieszy czy chmielowy (XVII wiek), odłączył się od swoich wiejskich korzeni (obrzędowość weselna) i dodany został do repertuaru tanecznego warstw szlacheckich. Według jej rozważań polonez rozwijał się dwutorowo, tj. „równolegle z wiejskim bytem odmian ludowych i podlegał oddziaływaniu muzyki miejskiej"[59].

W tym miejscu należy podkreślić działalność Karola Hławiczki, który odegrał znaczącą rolę w klasyfikacji rytmów polonezowych. Przede wszystkim zaproponował typologię, która zwracała uwagę na ukształtowania rytmiczne charakterystyczne dla tego tańca[60]. „[…] zaletą propozycji Hławiczki jest wskazanie w morfologii rytmów polonezowych takich struktur, które w najbardziej charakterystyczny sposób określają różne odmiany tego tańca"[61].

Metrum złożone i zmienne

Wśród tej grupy w Polsce pojawia się czteromiar, pięciomiar, sześciomiar, siedmiomiar i ośmiomiar. Czteromiar powiązany jest zasadniczo z melodiami marszowymi. Z kolei pięciomiar występuje na północno-wschodnich obszarach Polski (Kurpie, Mazury) i według niektórych badaczy jego geneza sięga do folkloru muzycznego ludów bałtyckich (Litwa, Łotwa, Estonia). Natomiast siedmiomiar i ośmiomiar, według Jadwigi Sobieskiej, funkcjonują wyłącznie w nietanecznych melodiach śpiewanych (sporadycznie Sądecczyzna, Kurpie Puszczy Zielonej, Podlasie). Metrum zmienne jest zaś zjawiskiem niezwykle rzadkim (śląski trojak, szewc w Wielkopolsce i na Kaszubach)[62]. Stęszewski w obszarze północno-wschodnim (III) wyróżnia pięciomiar i ośmiomiar[63].

---

[57] Ibidem, s. 194.

[58] K. Kurpiński: *O tańcu polskim*. „Tygodnik Muzyczny" 1820, nr 6, s. 21–22; nr 7, s. 25–26; nr 8, s. 29–30.

[59] Z. Stęszewska: *Z zagadnień historii poloneza*. „Muzyka" 1960 nr 2, s. 88–89.

[60] K. Hławiczka: *Zbiór nieznanych polonezów polskich z początku XVIII wieku*. „Muzyka" 1961, nr 1, s. 23–67.

[61] E. Dahlig-Turek: *„Rytmy polskie" w muzyce XVI–XIX wieku*…, s. 49–50; więcej: dalsza część rozdziału 2.: 2.9.4. *Tańce*.

[62] J. Sobieska: *Polski folklor muzyczny*…, s. 149–150.

[63] J. Stęszewski: *Uwagi o etnomuzycznej regionalizacji Polski*…, s. 353.

Agogika

W polskim folklorze muzycznym zarówno melodie wokalne, jak i instrumentalne cechuje jedno podstawowe tempo. Według Sobieskiej wyjątkiem jest grupa rytmów tanecznych związanych ze specyficznymi tańcami, np. wolne, które imitują czynności gospodarskie czy rzemieślnicze (kowal, szewc, miotlarz) oraz szybkie, które związane są z wirowaniem par (Śląsk, Wielkopolska, Kaszuby, Warmia i Mazury)[64].

W ludowej praktyce muzycznej można spotkać specyficzne zjawiska agogiczne, które są zamierzone. Nie dotyczą one tempa, lecz odpowiedniego kierowania czasem w ramach taktu, tzn. jest to swobodne wydłużanie pewnych wartości rytmicznych kosztem skracania innych, dla osiągnięcia pożądanego efektu. Nazywane są one rubatem[65]. Zjawisko to pojawiło się w muzyce profesjonalnej w 1723 roku, zastosowane przez śpiewaka Piera Francesco Tosiego[66]. „[…] maniera rubato zaciera wyraźnie schematy rytmiczne i metryczne, nadaje im charakter pewnej płynności […]. Rubato jest bardzo charakterystyczne dla polskiej muzyki wokalnej, a nawet instrumentalnej, zwłaszcza w centralnych i południowych obszarach szczególnie chętnie łączy się z melodiami mazurkowymi. Jedynie w regionach północno-wschodnich […] maniera rubato nie odgrywa większej roli"[67].

Tempo rubato jest szczególnie charakterystyczne dla melodii o metrum trójmiarowym i związane jest ze strukturami rytmicznymi typu mazurkowego. Jest to cecha następujących regionów: Opoczyńskie, Łowickie, Kujawy. W rzeczywistości jednak najwięcej przykładów rubato dostarcza folklor muzyczny Polski centralnej, m.in. Mazowsza, ale też Wielkopolski[68]. W polskiej historii muzyki zjawisko to ściśle związane jest z twórczością Fryderyka Chopina. Stosował on tempo rubato w utworach o szybkich tempach, w metrum trójmiarowym (rytmy mazurkowe)[69]. Ta cecha nie stanowi specyfiki Beskidu Śląskiego.

Tempo

Według badań przeprowadzonych przez Ludwika Bielawskiego najszybsze tempa wykazują pieśni i melodie wielkopolskie, nieco wolniejsze – sąsiedni region lubuski. Dosyć szybko śpiewa się na Mazowszu, Kujawach, ale im dalej w kierunku wschodnim, tym tempo staje się wolniejsze. Z zestawień Bielawskie-

[64] Ibidem, s. 153.

[65] J. Habela: *Słowniczek muzyczny*. Kraków 2011, s. 98.

[66] Ibidem.

[67] L. Bielawski: *Muzyka ludowa polska*…, s. 254; Idem: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*…, s. 200.

[68] J. i M. Sobiescy: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*…, s. 430–441.

[69] Więcej: J. i M. Sobiescy: *Tempo rubato u Chopina i w polskiej muzyce ludowej*. „Muzyka" 1960, nr 3, s. 30–41.

go wynika, że najwolniej śpiewa się na Podhalu, a szczególnie na Kurpiach, gdzie występuje duże nasilenie melizmatyki. Na Śląsku, Warmii i Mazurach oraz na Kaszubach pojawiają się natomiast tempa umiarkowane[70].

Według Sobieskiej do stref temp najwolniejszych należą rzeczywiście wschodnie i północno-wschodnie obszary Polski, tj. Lubelskie, Podlaskie, Białostockie, Suwalskie. Sugeruje ona związek z praktykami śpiewów gromadnych unisono, z wolnometrycznymi pieśniami obrzędowymi (mniejsza dominacja muzyki instrumentalnej). Kurpie to tempo od 60 MM do ok. 120 MM, Warmia i Mazury – od 60 MM do 180 MM (dosyć duża rozpiętość), z kolei na Kaszubach mniejsza rozpiętość, tzn. od 80 MM do 140 MM. Południowa Polska (wschód i środek) charakteryzuje się żywymi tempami (Krakowskie, Rzeszowskie), zaś część południowo-zachodnia (zwłaszcza Śląsk Opolski) – tempem umiarkowanym. Sobieska pisze: „Na południowym skraju Polski jest wyraźnie zarysowana strefa tempa wolnego. W Beskidzie Śląskim, Żywieckim, w Pieninach, Gorcach i na Podhalu tempo śpiewu rzadko przekracza 120 MM"[71]. Według Stęszewskiego obszar I charakteryzuje „dość znaczne tempo i rubato"[72], a obszary II i III – „tempo dość spokojne"[73].

W Beskidzie Śląskim mają znaczenie pieśni wolnometryczne (repertuar pasterski), które mogą wpływać na cały obraz tempa w tym regionie. Śpiewane są w sposób przeciągany, do wybrzmienia ostatniej nuty (funkcje komunikacyjne, ludyczne)[74].

Tonalność

Polski folklor muzyczny jawi się jako pełne spektrum różnych systemów tonalnych[75]. Niestety wiele z tych systemów uległo zatarciu poprzez sprowadzenie melodyki do układu dur-moll. Pieśni obrzędowe i dziecięce opierają się często na skalach trichordalnych lub tetrachordalnych, występują też pentachordalne. Najliczniejsze są upostaciowienia heksachordalne, zarówno w opcji durowej, jak i molowej. Pentatonika pojawia się w formie anhemitonicznej, szczególnie w obrzędowości weselnej (np. pieśni chmielowe – Wielkopolska), dlatego nazywana jest również *modusem chmielowym*[76]. Taki materiał dźwiękowy uwidacznia się również w repertuarze pogrzebowym, sobótkowym, dożynkowym, rzadziej pośród pieśni powszechnych czy zawodowych (sporadycznie występuje w pieśniach

[70] L. Bielawski: *Rytmika polskich pieśni ludowych…*, s. 44–47.

[71] J. Sobieska: *Polski folklor muzyczny…*, s. 152–153.

[72] J. Stęszewski: *Uwagi o etnomuzycznej regionalizacji Polski…*, s. 351.

[73] Ibidem.

[74] Zob. aneks 2. Materiały źródłowe – badania terenowe, np. pieśni nr 20, 91, 93.

[75] L. Bielawski: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej…*, s. 200–202; J. Bauman-Szulakowska: *Polski folklor muzyczny. Materiały pomocnicze do analizy pieśni ludowej.* Bytom 2002, 30.

[76] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań…*, s. 256.

miłosnych, zalotnych, rodzinnych czy górniczych). Taki materiał dźwiękowy jest specyficzny dla obszaru III czy IV[77].

Z kolei ze skal modalnych dominuje miksolidyjska, lidyjska (pas podkarpacki, a szczególnie Podhale) i eolska. Nie brakuje też przykładów, w których pojawiają się skale dorycka i frygijska. Często występują one nie w czystej postaci, ale jako zrosty z innymi strukturami tonalnymi. Specyfikuje je płynny ruch sekundowy, rzadkie skoki większych interwałów (jedynie sekundowe, kwartowe oraz nieliczne przypadki kwintowych), a także relacje kadencji i półkadencji[78]. Skala jońska opiera się na tym samym materiale dźwiękowym co skala durowa. Podczas rozwoju muzyki ludowej ulegała ona wpływom tonalności dur-moll, dlatego dzisiaj występują trudności w uchwyceniu różnic pomiędzy nimi[79].

W folklorze polskim funkcjonuje również skala podhalańska (góralska). Według Ludwika Bielawskiego odmiana skali podhalańskiej z małą tercją i zwiększoną sekundą pojawia się też na Śląsku Cieszyńskim (g a b cis d e f g) – *A mioł jo tez konia siwka*[80]. Uważa on, że „współczesne skale dur moll, które zdobyły zdecydowaną przewagę, nie zawsze ukazują się w pełni skrystalizowanej strukturze tonalnej i noszą niekiedy pozostałości wcześniejszych skal […], przejawem tego może być brak jakiegoś stopnia skali, opieranie struktury interwałowej na krokach sekundowo-tercjowych, kadencjonowanie na innym niż pierwszym stopniu skali […]”[81]. W literaturze etnomuzykologicznej skala ta jest różnie nazywana i charakteryzowana. Nazywano ją mianem skali góralskiej podhalańskiej (Adolf Chybiński), wałaskiej (Stefan Marian Stoiński), słowiańskiej (Ludomir Rogowski), a także skalą rogu alpejskiego (Werner Danckert). Niektórzy teoretycy zakładają, że jest skalą, która łączy w sobie elementy skali lidyjskiej z molową (Zofia Lissa), miksolidyjskiej z alterowaną kwartą lub też całotonowej ze skalą perską (Ludomir Rogowski)[82]. Większość badaczy muzykologów przypisuje jej pochodzenie Wołochom, pasterzom, którzy posuwali się wzdłuż łańcucha karpackiego, od Siedmiogrodu poprzez Słowację, Podkarpacie aż do Podhala, Beskidu Żywieckiego, Śląskiego i Moraw[83].

W polskim folklorze muzycznym uwidaczniają się też elementy skali cygańskiej. Występowanie skal z sekundami zwiększonymi związane jest z wcześniej już wymienionymi ruchami migracyjnymi pasterzy wołoskich. Zasadniczo skala ta występuje jedynie na południowym obszarze i to w formie zredukowanej, tzn. w materiale dźwiękowym pojawia się jedna sekunda zwiększona (często o kie-

[77] J. Stęszewski: *Uwagi o etnomuzycznej regionalizacji Polski*…, s. 353.

[78] Ibidem, s. 259.

[79] L. Bielawski: *Muzyka ludowa polska*…, s. 255; Idem: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*…, s. 200.

[80] J. i M. Sobiescy: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*…, s. 430–441.

[81] L. Bielawski: *Muzyka ludowa polska*…, s. 256.

[82] Za: J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań*…, s. 264.

[83] J. Bobrowska: *Pieśni ludowe regionu żywieckiego*. Kraków 1981, s. 126–130.

runku descendentalnym). Marian Sobieski wiązał natomiast pojawienie się skali cygańskiej z kontaktami ludu polskiego z Tatarami i Turkami[84].

W obrębie obszaru Słowiańszczyzny najmniejszy ambitus mają melodie Słowian południowych. Ambitus ten zwiększa się wraz z przesuwaniem się w kierunku zachodnim (w Polsce dominuje ambitus o rozpiętości od seksty do nony)[85] – „Zachodnia Wielkopolska posiada melodie o najwyższym w Polsce wskaźniku przeciętnego ambitusu melodii wokalnych (undecyma – skala kozła)"[86].

Jednogłosowość a wielogłosowość

Pieśni ludowe w Polsce w dominującym zakresie wykonywane są jednogłosowo. Wyjątkami są Podhale, Pieniny i Gorce, gdzie pojawia się śpiew wielogłosowy[87]. Zdaniem Sobieskiej „błędem byłoby ocenianie jednogłosowości polskiej muzyki ludowej jako symptomu niemuzykalności albo mniejszej muzykalności niż ta, która wyraża się śpiewem dwu- lub wielogłosowym. Są to ani lepsze, ani gorsze, tylko inne rodzaje muzykalności, inne postawy estetyczne, będące wyrazem odmiennych nawyków muzycznych różnych grup etnograficznych czy etnicznych"[88].

Taka jest w rzeczywistości specyfika śpiewów ludowych w Polsce. Śpiew jednogłosowy występuje w dwóch zasadniczych postaciach, tj. jako śpiew solowy i jako śpiew w unisono. W praktyce dominuje jednak śpiew indywidualny. Szczególnie przyśpiewki były formą popisu możliwości wokalnych, a jednocześnie prowokowały do rywalizacji. Duże znaczenie miał zatem nie tylko sam głos, zasób repertuaru, ale też umiejętności twórcze (rola starościny weselnej).

W Polsce wiedzie prym śpiew kobiecy. Szczególnie na Mazowszu, w Wielkopolsce, na Kujawach, Kurpiach, Podlasiu czy Lubelszczyźnie. Nieco inaczej wygląda to na terenach górskich – tutaj wyróżnia się śpiew z udziałem mężczyzn (związki z kulturą pasterską).

Śpiew wielogłosowy w folklorze polskim występuje w dwóch postaciach. Pierwsza dotyczy Śląska Górnego i Opolskiego, Pomorza, Warmii i Mazur, a w mniejszym stopniu również Wielkopolski. Śpiew ten najbardziej charakterystyczny był dla Śląska. Według badaczy miało to związek z sytuacją polityczną podczas zaborów, tzn. aby podtrzymać polski charakter śpiewów i uniknąć germanizacji, organizowano amatorski ruch chóralny. Pewne nawyki, choćby śpiewu z dodanymi tercjami czy sekstami, zostały przeniesione także na grunt repertuaru ludowego[89]. I taką specyfikę możemy usłyszeć współcześnie w Wiśle (również Beskid Śląski). Funkcjonują na tym obszarze grupy śpiewacze męskie

[84] J. i M. Sobiescy: *Polska muzyka ludowa i jej problemy…*, s. 381.
[85] L. Bielawski: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej…*, s. 202.
[86] J. Stęszewski: *Uwagi o etnomuzycznej regionalizacji Polski…*, s. 352.
[87] L. Bielawski: *Muzyka ludowa polska…*, s. 256–257.
[88] J. Sobieska: *Polski folklor muzyczny…*, s. 126.
[89] Ibidem, s. 127.

(Tkocze, Wańcy[90]), w których repertuarach pojawia się układ śpiewu dwugłosowego (podkreślam – nie jest to specyfiką omawianego terenu, choć jest to kwestia sporna). Zbigniew Przerembski wyodrębnia dwa rodzaje wielogłosowości, tj. starszą nieharmoniczną, autentyczną góralską (i tutaj zalicza Podhale, Pieniny, Beskid Śląski i Żywiecki, Gorce oraz Sądecczyznę) oraz młodszą, wtórnie ludową, opartą na harmonice funkcyjnej (Górny Śląsk, Śląsk Opolski, Pomorze, Warmia i Mazury, północne Poznańskie) – o czy była mowa wcześniej[91]. Ten sposób śpiewu można również usłyszeć podczas prób regionalnego zespołu Istebna z Istebnej. Dotyczy to pokolenia najmłodszych kobiet autochtonek (od ok. 16 roku życia).

Drugi rodzaj wielogłosowości jest rzeczywiście ludowy. Jest to wielogłos góralski. Już w okresie międzywojennym zagadnienia te badał Łucjan Kamieński[92], który udowodnił, że zjawisko diafonii pienińskiej występuje w dwóch postaciach, tzn. jako nawiązanie do średniowiecznego organum, które polegało na dodawaniu nad głosem głównym śpiewu w odległości kwinty czystej, oraz jako nawiązanie do angielskiego gymelu (*cantus gemellus*), gdzie drugi z głosów krzyżował się naprzemiennie z głosem pierwszym (oplatanie raz z góry, raz z dołu w odległości tercji)[93]. Pierwszy z wymienionych typów nie zachował się do czasów współczesnych. Zarówno Sobiescy, jak i Kamieński wyróżnili dodatkowo dwa typy techniki wielogłosowej. Starszy rodzaj śpiewów rozpoczynał się unisono i był prowadzony w równoległych kwartach lub kwintach, zaś nowszy również zaczynany był unisono, ale głosy krzyżowały się, były prowadzone tercjami i kończyły się tym samym interwałem dodanym od góry[94]. Wielogłosowość znana jest dodatkowo na Podhalu w postaci dodawania tercji dolnych lub górnych do melodii zasadniczej albo umieszczania dwóch tercji jedna nad drugą, co daje pochody równoległych trójdźwięków. Każda zwrotka rozpoczynana jest przez jedną osobę, kolejne się przyłączają, dopiero potem następuje rozejście się głosów i zakończenie w unisono[95]. Włodzimierz Kotoński uważa, że „taki system śpiewania musiał powstać w ten sposób, że w związku z bardzo wysokim intonowaniem tych pieśni śpiewak nie zawsze mógł się utrzymać w pierwszym głosie; zmęczony, przerzucał się wtedy do głosu niższego, a dla zamaskowania tej »dziury« zastępował go kolega, który zaczął niższym głosem. Takie krzyżowanie głosów […] weszło później w powszechny zwyczaj i przyczyniło się do

[90] www.wisla.pl [dostęp: 9.02.2016].

[91] Z.J. Przerembski: *Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych*. Warszawa 1994, s. 10.

[92] Ł. Kamieński: *Z badań nad śpiewem i muzyką ludu polskiego*. „Balticoslavica" 1934, s. 136–137; Idem: *Diafonia ludowa w Pieninach*. „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk" 1933, nr 1, s. 5–7.

[93] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań…*, s. 264.

[94] Ibidem, s. 185.

[95] Ibidem, s. 289.

pionowego słyszenia akordów”[96]. Na obszarze Podhala śpiewa się głównie wielogłosowo melodie tzw. ciągnione (wierchowe) – mężczyźni wykonują je falsetem, natomiast kobiety naturalnym głosem, tzw. białym.

Rytmika tekstu słownego

Pieśni ludowe to nie tylko tekst muzyczny, ale również współzależny tekst słowny. Polskie teksty słowne pieśni ludowych cechuje intonacyjno-zdaniowa struktura wersów, tzn. granice wersów pokrywają się z granicami członów intonacyjno-zdaniowych. Wspólnym wyróżnikiem śpiewów polskich (oprócz lamentacji, zawołań handlowych itp., które nie mają uformowanej pod względem wersyfikacji budowy – także m.in. „wiskanie podhalańskie” czy popularne na Śląsku Cieszyńskim „helokanie”[97]) jest regularność budowy wersów i zwrotek. Istnieją zatem dwa rodzaje systemów wersyfikacyjnych, tj. sylabizm (niezmienna liczba sylab w wersach, ale zmienne akcenty) i sylabotonizm (stała liczba akcentów i sylab).

Najbardziej popularny w folklorze XIX i XX wieku w Polsce był wers dwunastozgłoskowy (6 + 6) – np. repertuar balladowy, krakowiaki w Małopolsce, walczyki na Lubelszczyźnie, wiwaty wielkopolskie, polki rzeszowskie. Równie popularny jest ośmiozgłoskowiec (4 + 4), który występuje nie tylko na terenach polskich, ale też na całym obszarze Słowiańszczyzny. W Polsce są to najczęściej pieśni z repertuaru obrzędowych dorocznych (Boże Narodzenie, Wielkanoc), rodzinnych (weselne), powszechnych (miłosne, zalotne) czy balladowych. Zdecydowanie jednak ośmiozgłoskowiec występuje w przyśpiewkach typu oberkowego na Mazowszu, na Kujawach i w Wielkopolsce[98]. Duża część pieśni opiera się też na czternastozgłoskowcu (4 + 4 + 6) oraz dziesięciozgłoskowcu (5 + 5, 4 + 6), który łączony jest nierzadko z rytmiką polonezową.

W Beskidzie Śląskim, szczególnie w repertuarze pasterskim, dominują struktury jednowersowe czternastozgłoskowe (8 + 6) lub szesnastozgłoskowe (8 + 8), które często powiązane są z wolnometrycznością. W strofach dwuwersowych równowersowych wiedzie prym układ: 12 (6 + 6) – jak w całej Polsce – i 8 (4 + 4), z kolei zwrotki dwuwersowe różnowersowe nie są zbyt popularne. W układach strof trójwersowych najwięcej jest tych, które posiadają rym AAB. Wśród czterowierszy najwięcej jest siedmio- i ośmiozgłoskowców, zaś w zwrotkach pięciowersowych występują najczęściej rymy w układzie AABBC[99].

Ponadto w polskim repertuarze wokalnym przeważa zwrotka izosylabiczna. Najczęściej poszczególne zwrotki kształtują się jako dystychy i tetrastychy. Występują też strofy heterosylabiczne. Są to często tetrastychy (np. AABA) i penta-

[96] W. Kotoński: *Uwagi o muzyce ludowej Podhala*. Cz. IV. „Muzyka” 1954, nr 1–2, s. 19–21.
[97] J. Bauman-Szulakowska: *Polski folklor muzyczny…*, s. 34
[98] J. Sobieska: *Polski folklor muzyczny…*, s. 130–132.
[99] A. Kopoczek: *Folklor muzyczny Beskidu Śląskiego*. Katowice 1993, s. 39–65.

stychy (np. AABBC). Dodatkowe rozszerzenie wersów może być spowodowane pojawieniem się refrenów, repetycji czy interjekcji[100]. Repetycje dominują na Kujawach, na Mazowszu, w Wielkopolsce i w okolicach Kielc. Z kolei interjekcje można najczęściej zauważyć na Kujawach i na Mazowszu, szczególnie dotyczy to strof ośmiozgłoskowych i dwunastozgłoskowych (jednosylabowe – *ej*, *hej*, *oj*, wielosylabowe – *oj dana, da dana oj*)[101]. W materiale Beskidu Śląskiego występują sporadycznie, nie są specyficzne (jedynie w pieśniach pasterskich, zbójnickich, miłosnych)[102].

2.2. Śląsk a Śląsk Cieszyński – zawirowania historyczne

Trudno jest zaprzeczyć wspólnym prapoczątkom obszaru Śląska i Śląska Cieszyńskiego. Wskazują na to liczne źródła piśmienne, m.in. w postaci rękopisów, kronik, relacji z podróży, czy archeologiczne, etnograficzne itd. Z uwagi na to istnieje potrzeba przybliżenia, przynajmniej w minimalnym stopniu (ze względu na obszerność tej tematyki), wydarzeń historycznych potwierdzających ten fakt.

2.2.1. Nazewnictwo

Termin *Śląsk* i jego pochodzenie starano się wytłumaczyć już w dawnych kronikach (od XI wieku). Tematyka ta jak dotąd pojawiała się w wielu pracach i artykułach[103]. Jeden z historyków polskich, Rościsław Żerelik[104], cytuje zdanie niemieckiego kronikarza Thietmara, biskupa merseburskiego, który w czasie obrony Niemczy na początku XI wieku napisał: „Gród ten [tj. Niemcza – M.S.] leży w kraju Ślężan (in pago Silensi), który nazwę tę otrzymał niegdyś od pewnej wielkiej i bardzo wysokiej góry [tj. Ślęży – M.S.]".

W XVIII wieku znano co najmniej dziewięć interpretacji nazwy *Śląsk*, a przełom nastąpił w XIX wieku, kiedy to Jerzy Samuel Bandtkie wyprowadził nazwę plemienia Ślężan i góry Ślęży od rzeki Ślęzy[105]. Nawiązywał on do pierwszej tego typu interpretacji Konrada Celtisa, który uważał, że nazwa ta

[100] Ibidem, s. 130–132.

[101] Ibidem, s. 135–137.

[102] Ibidem, s. 60.

[103] M.in.: R. Żerelik: *Dzieje Śląska do 1526 roku*. W: *Historia Śląska*. Red. M. Czapliński. Wrocław 2002, s. 14; W. Semkowicz: *Historyczno-geograficzne podstawy Śląska*. W: *Historja Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1402*. T. 1. Red. S. Kutrzeba. Kraków 1933; M. Rudnicki: *Dyskusja na temat nazwy Śląska*. „Slavia Occidentalis" 1937, nr 16, s. 234; więcej: W. Korta: *Historia Śląska do 1763 roku*. Warszawa 2003, s. 11–15.

[104] M.in.: R. Żerelik: *Dzieje Śląska do 1526 roku*…, s. 14.

[105] Ibidem.

pochodzi od dopływu Odry zwanego Slesus. Niektórzy z badaczy nawiązywali m.in. do nazwy plemiona germańskiego Silingów (jak Ignaz Imsieg). Poglądy Bandtkiego w okresie międzywojennym przywrócili m.in. Mikołaj Rudnicki i Władysław Semkowicz. Poddali oni analizie materiał lingwistyczny (*ślęgać*, *ślągwa*, *śleganina* – oznaczające słotę, wilgoć, pogodę deszczową). Interpretacja ta związana była z rzeką Ślęzą, która do czasów uregulowania płynęła przez mokradła[106].

Żerelik przytacza tezę jednego ze współczesnych badaczy, Jürgena Udolpha, który twierdzi, że rdzeń nazwy Ślęza, od której przejęto określenie dla Śląska, pochodzi od indoeuropejskiego *Sil-* natomiast końcówka *-ęza* powstała w wyniku przekształceń nazw w językach wschodniej Europy. Śląsk według tej tezy nie miałby rodowodu ani germańskiego, ani słowiańskiego, ponieważ nazwa rzeki Ślęzy należy do staroeuropejskiej hydronimii[107].

2.2.2. Początki Śląska. Pierwsze granice

Jedynymi informacjami na temat najstarszych dziejów ziemi cieszyńskiej są te, które pochodzą ze źródeł archeologicznych. Są one bardzo ubogie i dają nierównomierny obraz życia ówczesnych ludzi w pradziejach. Dotyczy to zarówno umiejscowienia, jak i przestrzeni czasowej[108]. W IV–V wieku n.e. (wędrówki ludów) nastąpiła ekspansja huńska nad Morze Czarne, zakończona wraz z pojawieniem się Awarów w Kotlinie Karpackiej. W 568 roku zaczęło powstawać państwo germańskie Ostrogotów i Longobardów. Wschodnią część Kotliny Karpackiej aż do wtargnięcia Awarów zamieszkiwali Gepidowie. Badania archeologiczne dowodzą, iż w I połowie VII wieku na Śląsku pojawili się Słowianie, którzy prawdopodobnie mieli swoje siedziby nad Dnieprem. Duże znaczenie w tym okresie miały zapewne przejścia transkarpackie, a szczególnie Brama Morawska, położona w północno-wschodnich granicach Śląska Cieszyńskiego (obniżenie pomiędzy Karpatami Zachodnimi – Pogórze Morawsko-Śląskie a Sudetami Wschodnimi – Góry Oderskie, stanowiące dział wodny pomiędzy górną Odrą a Beczwą, będącą dopływem Morawy)[109]. Tą drogą przemieszczały się różne grupy ludnościowe, m.in. zagony huńskie, które dotarły do Śląska Opawskiego i zachodniej Małopolski[110]. Z połowy IX wieku pochodzą pierwsze wzmianki

[106] W. Semkowicz: *Historyczno-geograficzne podstawy Śląska…*; R. Rudnicki: *Dyskusja na temat nazwy Śląska…*, s. 234; więcej: W. Korta: *Historia Śląska do 1763 roku…*, s. 11–15.

[107] R. Żerelik: *Dzieje Śląska do 1526 roku…*, s. 15.

[108] J. Szydłowski: *Dzieje najdawniejsze*. W: *Cieszyn. Zarys rozwoju miasta i powiatu*. Red. J. Chlebowczyk. Katowice 1973, s. 61–93.

[109] B. Chorąży, W. Kuś: *Najstarsze dzieje Śląska Cieszyńskiego od paleolitu do średniowiecza*. W: *Śląsk Cieszyński. Zarys dziejów*. Red. E. Buława. Cieszyn 1998, s. 102.

[110] W. Korta: *Historia Śląska do 1763 roku…*, s. 46–54.

źródłowe wymieniające nazwy plemion śląskich. Należeli do nich: Ślężanie – przebywali nad rzeką Ślęzą, w okolicach góry Ślęży, Wrocławia i Niemczy, Dziadoszanie – u ujścia Bobru do Odry, w okolicach Głogowa, Nowej Soli i Krosna, Głupie Głowy – prawdopodobnie okolice Głubczyc i Lubomi, Opolanie – okolice dzisiejszego Opola, Gołężyce, Gołęszyce[111]. Nazwy tych czterech plemion zawiera tablica ludów z Ratyzbony, tzw. *Geograf bawarski*[112], będąca jednym z najstarszych opisów ludów (IX wiek)[113]. Terytorium plemienne Ślężan obejmowało okolice Wrocławia i góry Ślęży. Po włączeniu go jako prowincji do państwa pierwszych Piastów zaczęto pisać – ziemia Ślężan (*pagus Silensis).* Odnotował to wspomniany już wcześniej niemiecki kronikarz Thietmar[114].

Pierwszy kronikarz Polski Gall Anonim (zm. 1117) nazywa ten obszar *provincia Wratislaviencis*, *regio Wratislaviensis* lub *ducatus Wratislaviensis*. Przyjmuje się, że w XI wieku termin *Śląsk*, odnoszący się najpierw do ziemi Ślężan, rozszerzył swój zakres znaczeniowy na całą dzielnicę. Od początku XIII wieku nazwą *Śląsk* określano ziemie leżące na zachód od Przesieki Śląskiej, puszcz granicznych rozdzielających Dolny i Górny Śląsk (czyli Dolny i Środkowy Śląsk), a ziemie na wschód od Przesieki nazywano Księstwem Opolskim. Z kolei w XV wieku zaprzestano wyszczególniania Opolszczyzny i Śląska, a drugim z terminów zaczęto określać cały obszar historycznego Śląska, wraz z księstwami górnośląskimi. Duży wpływ miało na to nazewnictwo stosowane przez władców czeskich. Po przejęciu księstw śląskich nazywali oni siebie panami Śląska, a stan książęcy według nich był *śląski*. Znaczące było zacieśnianie stosunków politycznych i rodzinnych między Piastami, ale uwzględniano także dawne podziały i stosowano nazwy: Dolny Śląsk (*Silesia Inferior*, *Niederschlesien* – dawny Śląsk) i Górny Śląsk (*Silesia Superior*, *Oberschlesien* – dawna Opolszczyzna), zaś cały Śląsk określano terminem *Utraque Silesiae* (oba Śląski)[115].

2.2.3. Piastowie i Habsburgowie

W IX wieku do Małopolski i na Górny Śląsk (Brama Morawska) wdarły się oddziały Świętopełka, które zajęły tereny aż do Przesieki Śląskiej, niosąc ze sobą wpływy morawskie. W kolejnym etapie ekspansji Morawianie poprzez Kotli-

[111] R. Żerelik: *Dzieje Śląska do 1526 roku*…, s. 37.

[112] Ibidem.

[113] J. Bahlcke: *Śląsk i Ślązacy*. Warszawa 2001, s. 24; więcej: A. Gieysztor: *Kształtowanie się organizacji państwowych od IV do połowy IX wieku*. W: *Historia Polski*. T. 1 do roku 1764, cz. I do połowy XVI wieku. Red. H. Łowmiański. Warszawa 1957, s. 132–137.

[114] R. Żerelik: *Dzieje Śląska do 1526 roku*…, s. 14.

[115] J. Nalepa: *Granice Polski najdawniejszej. Prolegomena*. T. 1: *Granica zachodnia, część południowa*. Kraków 1996; R. Pysiewicz-Jędrusik: *Granice Śląska*. Wrocław 1998.

nę Kłodzką zajęli Dolny Śląsk, południową Wielkopolskę oraz ziemie łużyckich Serbów. W wyniku takich działań terytorium Śląska Cieszyńskiego stanowiło pod koniec IX wieku część składową państwa wielkomorawskiego Mojmirowiczów. Mieszkańcy pomiędzy górnym brzegiem Odry a górnym biegiem Wisły nie należeli pod względem etnicznym do Morawian[116].

Zakłada się, że po upadku Państwa Wielkomorawskiego (X wiek) Śląsk przestał być pod jego władzą polityczną, ale przez co najmniej pół wieku oddziaływały na jego terytorium morawskie wpływy kulturowe. Prawdopodobnie w pierwszej połowie X wieku obszar Śląska Cieszyńskiego opanowali czescy Przemyślidzi (w tym okresie miały miejsce starcia pomiędzy ich państwem a polskim państwem Piastów)[117].

Losy ziemi cieszyńskiej są skomplikowane i wymagają choćby zwięzłego opisu. Około 991 roku omawiany obszar wszedł w skład państwa polskiego w wyniku akcji zjednoczeniowej Mieszka I. Później był obiektem ataków czeskich za panowania Mieszka II. Po podziale państwa przez Bolesława Krzywoustego pomiędzy swoich synów, Cieszyńskie i Raciborskie znalazło się w rękach Władysława zwanego Wygnańcem (1138–1146). Pomimo wielu przeszkód Śląsk otrzymali jego najstarsi synowie. W 1163 roku jeden z synów, Mieszko Plątonogi, stał się księciem raciborskim i władcą południowych terenów wraz z cieszyńską kasztelanią[118]. W 1202 roku do dzielnicy Mieszka Plątonogiego zostało dołączone Księstwo Opolskie i w ten sposób ukształtowało się Księstwo Górnośląskie, zwane też Opolskim. Po śmierci księcia opolskiego Władysława ziemia cieszyńska wyodrębniła się z dzielnicy górnośląskiej i przekazana została jednemu z synów księcia Władysława – Mieszkowi (1290–1314 lub 1317). Fakt ten w perspektywie historycznej uważany jest za moment powstania Księstwa Cieszyńskiego[119] i początek panowania Piastów Cieszyńskich[120]. Śląsk Cieszyński, a wraz z nim Cieszyn, zaczął funkcjonować jako odrębne terytorium dopiero pod koniec XIII wieku. Po śmierci księcia opolsko-raciborskiego Władysława (1282) nastąpił podział dzielnicy opolsko-raciborskiej na cztery odrębne obszary. Najstarszy z synów – Mieczysław – otrzymał kasztelanię cieszyńską wraz z ziemią oświęcimską[121]. Jednocześnie Księstwo Cieszyńskie połączone było stosunkiem lennym z Koroną Czeską. Pierwszym lennikiem był Kazimierz, książę bytomski, który złożył hołd Wacławowi II w 1289 roku. Wtedy to Koronę Czeską przejął

[116] J. Bakala: *Śląsk Cieszyński w średniowieczu (do roku 1450)*. W: *Zarys dziejów Śląska Cieszyńskiego*. Red. M. Borák. Ostrawa–Praga 1992, s. 17.

[117] Ibidem, s. 18.

[118] I. Panic: *Księstwo cieszyńskie w średniowieczu*. Cieszyn 1988, s. 38.

[119] A. Galas: *Dzieje Śląska w datach*. Wrocław 2001, s. 36; J. Konieczny, E. Kopeć: *Pod rządami Piastów*. W: *Cieszyn. Zarys rozwoju miasta i powiatu…*, s. 108; E. Buława, E. Danel: *Świt nad Olzą*. Cieszyn 1988, s. 3–4.

[120] F. Popiołek: *Dzieje Śląska Austryackiego z illustracyami*. Cieszyn 1913, tabl. XVII.

[121] J. Chlebowczyk: *Cieszyńskie szkice historyczne. Kiedy sól była droższa od złota i krwi*. Katowice 1984, s. 7.

Jan Luksemburczyk. Wprowadził on do swojego państwa księstwo głogowskie (był to pierwszy skrawek Śląska włączony do Czech).

Pod koniec XIV wieku w Czechach miały miejsce wojny husyckie. Spowodowały one rozluźnienie polityczne w tejże monarchii, w efekcie czego księstwa śląskie uzyskały dużą niezależność polityczną od Czech. W tym czasie książęta cieszyńscy byli silnie związani z Krakowem, zaś państwo polskie pod rządami Kazimierza Wielkiego weszło w dobry okres jako jeden z najzamożniejszych krajów europejskich. Kolejny książę cieszyński, Bolesław I, również zadbał o utrzymanie przyjaznych kontaktów z dworem krakowskim, czego efektem była zgoda na sprzedaż Księstwa Siewierskiego w 1443 roku biskupowi Zbigniewowi z Oleśnicy. W połowie XVII wieku, a dokładnie w 1653 roku, została przerwana cieszyńska linia rodu Piastów. Wtedy to zmarła ostatnia jego przedstawicielka, Elżbieta Lukrecja. Fakt ten spowodował przejęcie Księstwa Cieszyńskiego jako lenna Korony św. Wacława przez królów czeskich, a więc Habsburgów[122]. Cesarz Ferdynand III przekazał Cieszyńskie swemu synowi Ferdynandowi IV. Po jego śmierci bezpośrednią władzę objął cesarz Ferdynand III (1654–1657), później zaś Leopold I (1657–1705) i Józef I (1705–1711). W 1731 roku Księstwo Cieszyńskie przeszło w ręce syna Leopolda I, Franciszka Stefana, który poślubił córkę Karola VI, Marię Teresę, a w 1745 roku został współcesarzem jako Franciszek I[123].

2.2.4. Zmiany społeczne

Fakt przejęcia władzy przez Habsburgów wiązał się ze zmianą statusu miejscowej ludności. Nie była to sytuacja korzystna. Przejawem tego był fakt, że Śląsk Cieszyński stał się marginalną peryferią dynastii. Administrację Śląska Cieszyńskiego podporządkowano Urzędowi Zwierzchniemu we Wrocławiu, któremu podlegały również Frydek, Bielsko, Frysztat, Raj. W połowie XVII wieku ok. 40 wsi, jako prywatne majątki książąt cieszyńskich, zostało połączonych w tzw. Komorę Cieszyńską, podległą jednostce wrocławskiej.

Druga połowa XVII wieku była jednym z trudniejszych okresów dla Śląska Cieszyńskiego. Wtedy to oddziały wojskowe Śląska Cieszyńskiego zostały włączone do działań wojennych Habsburgów, zwłaszcza na Węgrzech, a także broniły się przed najazdami tureckimi. Sytuacja ta wymuszała koszty związane z utrzymaniem licznych wojsk, które przemieszczały się przez ten teren (m.in. wojsk polskich, które w 1683 roku pod wodzą króla Jana III Sobieskiego

[122] J. Spyra: *Śląsk Cieszyński pod rządami Habsburgów (1653–1848)*. W: *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne. Zarys dziejów. Zarys kultury materialnej i duchowej*. Red. W. Sosna. Cieszyn 2001, s. 145.

[123] Ibidem, s. 145–146; również: *Historia Śląska…*; *Dzieje Śląska*. Red. E. Maleczyńska, E. Maleczyński. Warszawa 1955; *Dzieje Śląska*. T. 1. Red. K. Maleczyński (oprac. zbiorowe). Wrocław 1960.

przemieszczały się pod Wiedeń). Skutkiem tego były ogromne zubożenie społeczeństwa oraz liczne zarazy, które nękały ludność[124]. Znaczące zmiany polityczne miały miejsce w połowie XVIII wieku, kiedy to w czasie tzw. wojen śląskich Habsburgowie utracili część Śląska na rzecz króla pruskiego Fryderyka II. Po II wojnie śląskiej (1758) wojska pruskie okupowały cały Śląsk Cieszyński.

2.2.5. Warstwy społeczne – specyfika

Szlachta

W połowie XVIII wieku większość ziem polskich znajdowała się w posiadaniu potomków dawnego rycerstwa, które nazywane było szlachtą (drobna). Grupa ta rozporządzała przeważnie jedną wsią, a nawet tylko jej częścią. Sprawowała ona władzę gospodarczą i sądowniczą nad posiadanymi obszarami, zwanymi państwami lub dominiami[125].

Stosunki pomiędzy książętami a szlachtą były różnie. Prawo ziemskie nakazywało zwolnić chłopa, który sprzedał ziemię za zgodą pana, pod warunkiem że da za siebie zastępcę. To samo prawo zakazywało bicia poddanego czy więzienia go bez szczególnej przyczyny. W praktyce chłopi często udawali się na skargę do księcia, który rozpatrywał sprawę i wymierzał karę winowajcy – „książę może wydawać rozporządzenia, może załatwiać pewne sprawy polubownie – za zgodą obu stron – ale jeżeli one w ten sposób nie zostaną załatwione, wtedy już należą do sądu ziemskiego. Dotąd działo się tak zawsze, że poddany, który z uporu, bez należytej przyczyny pozwał pana przed księcia, był za to surowo karany […]”[126].

Szlachta przeważnie miała przewagę w spornych kwestiach i dominowała nad stanem chłopskim. Postulowała deklarację ze strony księcia, że w razie konfliktów nie będzie sądzona przez niego, ale przez sąd ziemski. W XVII i XVIII wieku szlachta nieco utraciła ze swej pozycji (zlikwidowano wolność podatkową). Panujący żądali podatków od gruntów folwarcznych. W rzeczywistości szlachta nie płaciła ich, przerzucała je na swoich poddanych, mimo że stopa podatkowa była niższa od tej, która obowiązywała mieszczan i chłopstwo. Także wolność osobista tego stanu uległa ograniczeniu. Szlachcic bez pozwolenia panującego nie mógł opuścić kraju czy też wysłać syna do szkoły za granicą[127]. W XVIII wieku wskutek złej gospodarki i działań wojennych zmniejszone zostały własności szlachty cieszyńskiej. Stan ten popadał w długi i wyzbywał się

[124] J. Spyra: *Śląsk Cieszyński pod rządami Habsburgów…*, s. 147–151.

[125] Ibidem, s. 145–146.

[126] F. Popiołek: *Studia z dziejów Śląska Cieszyńskiego*. Katowice 1958, s. 28; również: D. Kadłubiec: *W cieszyńskim mateczniku*. Czeski Cieszyn 2015.

[127] F. Popiołek: *Studia z dziejów Śląska Cieszyńskiego…*, s. 30; więcej: G. Wąs: *Śląsk we władaniu Habsburgów*. W: *Historia Śląska*. Red. M. Czapliński. Wrocław 2002, s. 184–186.

majątków na rzecz wielkich właścicieli dóbr. W tym czasie wzrastały własności książęce, które w 1826 roku zajmowały aż 28% Śląska Cieszyńskiego. Istniały ogromne spory pomiędzy szlachtą a mieszczanami – „widoczne było, że ją [szlachtę – M.S.] kłuła w oczy zamożność i dobrobyt niektórych mieszczan, ich »stroje kosztowne i bankiety« […]”[128].

W stolicy księstwa, Cieszynie, odbywały się dwa razy w roku obowiązkowe sądy i narady szlacheckie. Przywilej miejski określał postępowanie wobec szlachcica mającego długi u mieszkańca miasta. W razie konfliktu szlachcic stawał przed sądem miejskim, jednak szlachta broniła swego stanowiska, uważając, że podlega ona tylko sądom ziemskim. „Ze skarg szlachty cieszyńskiej widzimy, że ona wadzi się często o drobnostki i prowadzi z upodobaniem procesy o sprawy małej wagi, że w kłótni posługuje się wyrażeniami objętymi słownikiem naszych chłopów i robotników i to najniższego stopnia, takimi, których przyzwoitość przytoczyć nie pozwala, że jest skora do pijatyki i bitki […]”[129].

Ludność włościańska rolnicza[130]

Sytuacja chłopów za panowania Habsburgów była nie najlepsza. Jeden z artykułów wydanych za panowania Ferdynanda I (1528) nakazywał przywiązanie chłopa do ziemi: „chłop ani zagrodnik ani ich rodzina nie mogą odejść od pana bez jego zezwolenia […]”[131].

Chłopi mogli emigrować wtedy, kiedy otrzymali pozwolenie nie tylko od pana, ale również od księcia, i zobowiązani byli wnieść opłatę, która stanowiła 5% ich majątku. Byli oni podporządkowani władzy wójta, zarządcy wsi, który posiadał także władzę sądowniczą. Wyrok sądowy pana nie był możliwy do odwołania i chłop był skazany na dobrą wolę wójta (decydował on również o życiu rodzinnym poddanych, np. w kwestii zgody na ożenek lub zamążpójście czy przekazania synów do nauki rzemiosła) – „właściciele dóbr, książę i szlachta zagarnęli chłopów zupełnie w swoją moc, zrobili z nich poddanych, którzy tym tylko różnili się od niewolników, że nie można było ich sprzedawać jak rzecz, lecz wymawianie ich sobie przy umowie kupnej było praktykowane. Zachodziły nawet wypadki sprzedaży poddanych z ich gruntami i powinnościami, np. ks. Adam Wacław sprzedał (1615) Piotrowi Gureckiemu czterech siedlaków, jednego zagrodnika i jednego chałupnika […] z opłatami, kurami i powinnościami […]”[132].

Szlachta samowolnie zwiększała pańszczyznę, powodując tym samym coraz większy ucisk chłopów, którzy musieli pracować we wszystkie dni tygodnia. Po-

[128] Ibidem, s. 35.
[129] Ibidem.
[130] Więcej: M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia*…, s. 21–23.
[131] F. Popiołek: *Studia z dziejów Śląska Cieszyńskiego*…, s. 49.
[132] Ibidem, s. 52.

winności chłopskie zazwyczaj nie były spisywane, co też szlachta wykorzystywała. Na Śląsku Cieszyńskim istniały spisy, tzw. urbarze, jedynie w posiadłościach Komory i państwa bogumińskiego, jednak były to tylko akty historyczne, a nie prawne, więc nie miały mocy obowiązującej. W 1577 roku sporządzono pierwszy urbarz cieszyński, obejmujący Cieszyn, Jabłonków i 27 wsi książęcych. Kolejne pojawiły się w latach: 1646, 1647 i 1692[133].

Sytuacja chłopów posiadających ziemię była zdecydowanie korzystniejsza w porównaniu z tymi, którzy gruntów nie mieli. Ich pola były dziedziczne, ale o tym decydował pan, a to z kolei wiązało się z opłatą wynoszącą od 5 do 10% wartości gruntu. Po objęciu władzy przez Habsburgów spadł na chłopów nowy obowiązek. Władze poleciły im oszacować swoje majątki i opłacać podatki od wielkości gruntu. Kwota opłat nie była stała, często wahała się od 0,6 do 15%. Wraz z początkiem XVIII wieku miały miejsce pierwsze protesty chłopów, którzy żądali reform. Zjawisko to zaczęło się upowszechniać[134]. Po powstaniu chłopów (1766) Maria Teresa określiła wysokość robocizny, jaką powinni wykonywać poddani względem feudalnych panów. Przyczyniło się to do poprawy sytuacji chłopów, ale jednocześnie spowodowało ekonomiczny upadek cieszyńskiej szlachty (XVIII wiek – 28,5% szlachty w całości społeczeństwa, a w XIX wieku już tylko 13,5%). Po śmierci Marii Teresy, z nakazu Józefa II władze austriackie zaczęły popierać rozwój handlu, rzemiosła i rodzimej twórczości. Po pierwszym rozbiorze zaczęto budować „drogę cesarską", która połączyła Wiedeń z Lwowem poprzez Ołomuniec, Cieszyn i Bielsko (co dodatkowo wzmocniło powyższe postanowienia). W 1782 roku cesarz zadecydował o połączeniu Śląska Austriackiego z Morawami w jedno gubernium morawsko-śląskie ze stolicą w Brnie. Fakt ten spowodował problemy natury ekonomicznej (trudności ze zbytem produktów rolnych), a to z kolei sprawiło, że region nad Olzą stał się pośrednikiem handlowym pomiędzy Galicją a innymi krajami monarchii (szlakami handlowymi transponowano m.in. sól z Wieliczki, eksportowano przędzę lnianą i wełnianą, wyroby tekstylne, skóry, wosk, miód)[135].

Ludność włościańska pasterska

Grupa ta zdominowała południowe, górskie tereny Śląska Cieszyńskiego (w przeciwieństwie do ludności rolniczej, która zajęła obszar północny). Ludność pasterska prowadziła zaciętą walkę o pastwiska, na których wypasała bydło. Wszystkie wsie beskidzkie należały do Księstwa Cieszyńskiego i znajdowały się pod panowaniem książąt cieszyńskich, z wyjątkiem paru wsi (Ustronie Dolne, Wędrynia, Brenna, Nydek, Śmiłowice), które były w rękach szlachty. Pod koniec XVIII wieku cała południowa część Śląska Cieszyńskiego była we wła-

[133] Ibidem, s. 56.

[134] F. Popiołek: *Studia z dziejów Śląska Cieszyńskiego…*, s. 64.

[135] J. Spyra: *Śląsk Cieszyński pod rządami Habsburgów…*, s. 147–158.

daniu władzy książęcej. Chłopi posiadali ziemię w formie wieczystej dzierżawy. W przypadku braku następcy ziemia ta wracała do księcia. Górale zmuszeni byli do płacenia czynszu gruntowego w postaci pieniężnej bądź też w naturze. Habsburgowie narzucili nowe obowiązki wobec tej grupy, m.in. nakazali wypalanie drzewa na popiół do wyrobu potażu oraz obciążyli opłatami za całą hodowlę bydła. Ponadto pasterze musieli płacić w naturze od każdego sałaszu i w postaci pieniężnej za każdą sztukę bydła wypasanego w górach[136].

Na przełomie XVII i XVIII wieku pod wpływem zbyt dużych obciążeń ze strony państwa rozpoczęła się masowa emigracja mieszkańców wsi podbeskidzkich. W tym czasie tereny leśne stały się przedmiotem zainteresowania wielkich właścicieli. Fakt ten spowodował ograniczenie korzystania górali z drewna, które do tej pory było podstawowym materiałem w gospodarstwie (budownictwo, narzędzia, opał itp.). W 1756 roku stworzono ustawę lasową, która nakazywała zalesienie przynajmniej połowy wyciętego obszaru. Spowodowało to masowe usuwanie górali z łąk zalesionych, a także ograniczenie bezpłatnego poboru drzewa. Ustanowiono równocześnie kary dla górali, którzy prowadzili wypas w niedozwolonych miejscach[137].

2.2.6. Pod władzą austriacką

Skutkiem wojen prusko-austriackich (od 1740 do 1763 roku z niewielkimi przerwami) był podział Śląska pomiędzy obydwa walczące mocarstwa (monarchia austriacka zatrzymała 1/8 omawianego obszaru, reszta pozostała w rękach pruskich). Taki stan utrzymał się aż do I wojny światowej[138].

Teren należący do Austrii w latach 1782–1848 tworzył jednostkę administracyjną wspólnie z Morawami – gubernię morawsko-śląską nazywaną Śląskiem Austriackim. W jego skład wchodziło Księstwo Cieszyńskie i siedem niezależnych mniejszych księstw. Po Wiośnie Ludów na Śląsku Cieszyńskim wyznaczono trzy powiaty polityczne: cieszyński, bielski i frysztacki[139].

---

[136] F. Popiołek: *Studia z dziejów Śląska Cieszyńskiego…*, s. 77–78.

[137] Ibidem, s. 82; więcej na temat historii Polski i Śląska: *Historia Polski*. T. 1 do roku 1764, cz. I do połowy XVI wieku…

[138] Za: M. Wanatowicz: *Historia społeczno-polityczna Górnego Śląska i Śląska Cieszyńskiego w latach 1918–1945*. Katowice 1994, s. 7.

[139] Ibidem, s. 8.

2.2.7. Problemy społeczno-ekonomiczne

Omawiany obszar zamieszkany był przez ludność różnych nacji: Polaków, Czechów, Niemców, co było przyczyną konfliktów na tle narodowościowym[140]. Kwestia ta została omówiona w pracach historyków polskich i czeskich (m.in. Józefa Chlebowczyka[141] czy Milana Kudělki[142]). Należy ponadto podkreślić, że opracowania badaczy czeskich w wielu przypadkach koncentrują się na terenie Śląska Opawskiego, a Śląsk Cieszyński traktowany jest marginalnie. Prawdopodobnie związane jest to z faktem, że na tym drugim terenie nie ujawnił się wówczas czeski ruch narodowy[143]. Z kolei dorobek historiografii niemieckiej dotyczący problemów narodowościowych i politycznych jest bardzo skromny (prace Hansa Kudlicha i Ludwiga Löhnera)[144].

W świetle pruskich i austriackich statystyk ludnościowych na obszarze Śląska Cieszyńskiego na przełomie XVIII i XIX wieku przeważała ludność posługująca się językiem polskim. W XIX wieku odsetek ludności polskiej zaczął się zmniejszać, ale nadal był większy niż odsetek ludności narodowości czeskiej i niemieckiej[145].

Szybki przyrost ludności przyczynił się do przemian w zakresie struktury społecznej i do rozwoju przemysłu. Już podczas panowania Habsburgów rozwinął się przemysł ciężki, który wpłynął na powstanie największego w monarchii habsburskiej okręgu przemysłowego, tj. Zagłębia Ostrawsko-Karwińskiego. Zjawisku temu towarzyszyły także zmiany w strukturze społeczno-zawodowej. Dzieje tego środowiska robotniczego zostały opisane w wielu pracach zarówno polskich, jak i czeskich (m.in. w pracy S. Orłowskiego)[146]. Do 1822 roku Komora Cieszyńska była ukierunkowana na rolnictwo i leśnictwo, ale również inwestowano w hutnictwo. W wielu miejscach wydobywano rudy żelaza. Poza tymi gałęziami gospodarki dominował przemysł tekstylny (płótno produkowano na wsiach powiatów frydeckiego i misteckiego, a sukno w Cieszynie, Jabłonkowie

[140] J. Kowalczyk: *Po drugiej stronie Olzy. Przemiany zasad samookreślenia polskiej ludności Śląska Cieszyńskiego w świetle prasy*. Warszawa 1992, s. 16.

[141] J. Chlebowczyk: *Kształtowanie się świadomości i początków ruchu narodowego na Śląsku Cieszyńskim*. „Kwartalnik Historyczny" 1959, nr 2; Idem: *Główne problemy i etapy stosunków polsko-czeskich na Śląsku Cieszyńskim w XIX i na początku XX wieku (do roku 1914)*. Katowice 1961; Idem: *Śląsk nad Olzą. Śląsk Cieszyński w wiekach XVIII, XIX i XX*. Katowice 1971; Idem: *Świadomość społeczna i narodowa na Śl. Cieszyńskim w drugiej połowie XIX wieku*. Katowice–Kraków 1966.

[142] M. Kudělka: *Češi a Poláci na Těšínsku v době národního obrození*. Opava 1957.

[143] J. Gruchała: *Polskie stronnictwa polityczne wobec kwestii cieszyńskiej (1918–1920)*. W: *Z najnowszych dziejów Śląska Cieszyńskiego*. Red. M. Wanatowicz. Katowice 1992, s. 29–49.

[144] Ibidem, s. 8.

[145] Za: M. Wanatowicz: *Historia społeczno-polityczna Górnego Śląska…*, s. 8.

[146] S. Orłowski: *Galicyjska Partia Socjaldemokratyczna (PPSD Galicji i Śląska) a Czechosłowiańska Socjaldemokratyczna Partia Robotnicza w Zagłębiu Ostrawsko-Karwińskim w latach 1892–1914*. Katowice [maszynopis].

i Bielsku). Z kolei sytuacja chłopów w tym czasie była nadal trudna, szczególnie kiedy nastały tzw. *głodne roki*. Jak pisze Kazimierz Popiołek, przytaczając wypowiedź jednej z mieszkanek Istebnej: „W każdej chałupie była dzieci kupa. Najmniej od dziesięciu do piętnastu, a zarobku żadnego. Żywiło się to jak mogło […] ziemniaki, kapusta, czarny chleb, a trochę tego mleka. A jak przyszedł głodny rok to my ani tego nie widzieli […]. Każdy był rad jak to dzieciątko umarło”[147]. W następstwie głodu zaczęły się epidemie tyfusu i cholery[148].

Postęp techniczny i wzrost produkcji przyczyniły się do rozwoju dróg komunikacyjnych. W latach 1840–1880 obszar Śląska został pokryty siecią linii kolejowych, a to uczyniło z Zagłębia Ostrawsko-Karwińskiego ważny ośrodek przemysłowy Niemiec i Austrii. Dzięki temu produkcja miejscowego węgla wzrosła w latach 1850–1916 z 225 tys. do 11,3 mln ton, co wpłynęło również na rozwój hutnictwa[149]. W tym okresie na Śląsk Cieszyński przybywali niewykwalifikowani robotnicy polscy z Galicji oraz inteligencja i drobnomieszczaństwo z krajów czeskich (region miał w tym czasie polski charakter, co potwierdzały spisy z przełomu XIX i XX wieku). Czescy narodowcy, zaniepokojeni tą sytuacją, rozpoczęli akcję czechizacji, która już wkrótce przyniosła rezultaty (spis ludności przeprowadzony w 1910 roku wskazywał na prawie dwukrotny wzrost ludności posługującej się językiem czeskim)[150]. Według Jerzego Wiechowskiego w tym czasie cały obszar Śląska Cieszyńskiego (2 282 km^2) zamieszkiwali w większości Polacy, tj. w 55% (Czesi – 27%, Niemcy – 18%)[151]. Wśród wykwalifikowanych urzędników i pracowników dominowali jednak Czesi (rady gminne, urzędy, szkolnictwo, kopalnie, fabryki). Wielu Polaków rezygnowało ze swoich deklaracji narodowościowych w obawie przed prześladowaniem dzieci albo też ulegało pokusie lepszych zarobków (co wiązało się ze wzrostem poziomu życia i statusu społecznego). Józef Chlebowczyk cytuje w swojej pracy wypowiedź Polaków zaczerpniętą z „Głosu Ludu Śląskiego” z 1905 roku: „Dziś wprawdzie mamy z Czechami wiele wspólnych cech jako naród, ale tu na kresach wre między nami walka na śmierć i życie”[152].

---

[147] K. Popiołek: *Śląskie dzieje*. Warszawa–Kraków 1976, s. 215.

[148] M. Czapliński: *Śląsk od wojen napoleońskich i reform pruskich do Wiosny Ludów*. W: *Historia Śląska…*, s. 274.

[149] Idem: *Śląsk w II połowie XIX i na początku XX wieku*. W: *Historia Śląska…*, s. 332; więcej: J. Buszko: *Przemiany kapitalistyczne na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Historia Polski*. T. 3: 1850/1864–1918, cz. I: 1850/1864–1900. Red. Ż. Kormanowa. Warszawa 1963, s. 314–320.

[150] J. Kowalczyk: *Po drugiej stronie Olzy…*, s. 62.

[151] J. Wiechowski: *Spór o Zaolzie*. Warszawa 1990, s. 10; również: A. Stępniak: *Kwestia narodowa a społeczna na Śląsku Cieszyńskim pod koniec XIX i w początkach XX wieku (do 1920 roku)*. Katowice 1986, s. 15–76; J. Kokot: *Rozwój ludności i stosunki narodowościowe na Śląsku od XIX do XX wieku*. Opole 1966; Idem: *Problemy narodowościowe na Śląsku od X do XX wieku*. Opole 1973.

[152] J. Chlebowczyk: *Nad Olzą. Śląsk Cieszyński w wiekach XVIII, XIX i XX*. Katowice 1971, s. 115.

2.3. Położenie Śląska Cieszyńskiego

Teren ziemi cieszyńskiej poddany analizie geobotanicznej można podzielić na trzy regiony fizyczno-geograficzne, które różnią się od siebie. Należy do nich Beskid Śląski, Pogórze Cieszyńskie (będące fragmentem Pogórza Śląskiego) oraz fragmenty Kotliny Ostrawskiej i Oświęcimskiej[153]. Region cieszyński obejmuje skrawek północno-zachodniego łuku Karpat wraz z Pogórzem, który od północy graniczy z rejonem Kotliny Raciborsko-Oświęcimskiej. Teren ten na zachodzie zamyka rzeka Olza, na wschodzie – Soła, zaś na południu ograniczony jest pasmem Jaworzynka-Girowa[154].

Granice historycznego Śląska Cieszyńskiego (zwanego również Wschodnim) na wschodzie wyznaczają rzeka Białka oraz szczyty górskie: Klimczok, Kotarz, Malinowska Skała, Barania, Gańczorka, Tyniok. Z kolei na południu linia graniczna ciągnie się przez szczyt Ochodzitej, teren Jaworzynki, a dalej granicą śląsko-słowacką pod Biały Krzyż. Od strony zachodniej granicę tworzy rzeka Ostrawica, a na odcinku pomiędzy Ostrawą-Gruszowem a Boguminem rzeka Odra, która łącząc się z Olzą i jej dopływem Piotrówką, tworzy granicę północną. Te granice ukształtowały się w połowie XVIII wieku po wojnach prusko-austriackich. Śląsk Cieszyński otoczony jest zarówno sąsiadującymi regionami polskimi, jak i leżącymi poza granicami Rzeczypospolitej. Od wschodu styka się więc z Małopolską, na południu ze Słowacją, od zachodu sąsiaduje z Morawami i częścią Śląska Opawskiego, zaś od północy z Górnym Śląskiem (dawniej określanym nazwą Śląsk Pruski)[155].

2.3.1. Cieszyn jako centralny ośrodek kulturowy. Początki

W latach 60. XX wieku Gustaw Morcinek pisał o Cieszynie: „Ziemia Cieszyńska. Według legendy poczęła się ona w osobliwy sposób. Bo oto gdy Pan Bóg postanowił ją stworzyć, nie rzekł ani słówka, tylko się uśmiechnął. I z tego boskiego uśmiechu miała powstać […]”[156].

Osadnictwo ziemi cieszyńskiej zapoczątkowane zostało w XI wieku wzdłuż Olzy, od północy na południe (z terenów nizinnych do terenów górskich). Istotną rolę odegrała w tym regionie kolonizacja pasterzy wołoskich (Wołosi lub Wałasi), którzy w XV wieku zaczęli osiedlać się w Beskidach. Była to ludność ko-

[153] A. Dorda: *Środowisko przyrodnicze Śląska Cieszyńskiego na prawym brzegu Olzy i jego ochrona*. W: *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne. Zarys dziejów…*, s. 33.

[154] J. Konieczny, E. Kopeć: *Pod rządami Piastów…*, s. 65.

[155] D. Kadłubiec: *Uwarunkowania cieszyńskiej kultury ludowej*. Czeski Cieszyn 1987, s. 5; Idem: *W cieszyńskim mateczniku…*, s. 12–13; więcej: Wprowadzenie, rycina 1. Południowa część Śląska Cieszyńskiego – Beskid Śląski.

[156] G. Morcinek: *Ziemia Cieszyńska*. Katowice 1962, s. 5.

czownicza, niejednorodna, która niosła ze sobą elementy najróżniejszych kultur, m.in. albańskie, bułgarskie, rumuńskie, rusińskie, słowackie, polskie itp. „Byli wśród Wołochów m.in. Albańczycy, Rumuni, Serbowie, Bułgarzy, Rusini, Słowacy, tworzyli zatem i pod względem kulturowym mozaikę niezwykle barwną”[157]. Wołosi zrezygnowali z wypasu owiec i zajęli się uprawą roli, „zostali wchłonięci przez miejscową ludność polską”[158]. Mieli oni ogromny wpływ na kulturę ludową, co odzwierciedlone zostało w widoczny sposób w gospodarce pasterskiej, obrzędach, zwyczajach, nazewnictwie, stroju, a także w folklorze muzycznym[159]. „[…] terminologia pasterska pochodzi albo bezpośrednio od Wałachów […], albo od tych, którzy osiedlili sie najpierw na Węgrzech, zmieszali się z Madziarami i od nich przyjęli niektóre wyrazy, a potem przynieśli je w Beskidy”[160].

Rzeczywiście znane są terminy specyficzne dla kultury pasterskiej tego obszaru, tj. *sałasz*, *bacza*, *koleba* czy określenia dotyczące bezpośrednio produktów mlecznych i naczyń, np. *bryndza*, *klag*, *putnia*, *puciera*. Popiołek wymienia również inne elementy kultury materialnej, które można przypisać Wołochom – elementy stroju ludowego, haft krzyżykowy[161], strój kobiecy zwany wałaskim. Rozwinął się także wyrób sprzętów użytkowych, np. skrzyń rzeźbionych zwanych trówłami.

Wśród górali działało wielu artystów samouków, którzy parali się snycerstwem czy zdobnictwem w metalu. Kuźnie takie powstawały m.in. w Istebnej, Jaworzynce, Ustroniu, Mostach czy Nydku. W tych miejscach dodatkowo wydobywano rudę żelaza, którą przetapiano. Uzdolnieni kowale ozdabiali swe wyroby kunsztownymi rytami (zdobienia m.in. okuć wozów, dyszli, narzędzi gospodarskich, rolniczych, pasterskich, jak np. siekiery, noże, tygle, kowadła, klamry i okucia pasów, fajki oraz „przybory do grania jak gajdy czyli kobzy”[162]). Najpopularniejszym wzorem zarówno w drewnie, jak i w metalu były zespoły gwiazdek i półksiężyców. Rozwinęło się również złotnictwo (hoczki przy stroju wałaskim, pasy kobiece czy guziki przy stroju męskim – analogia do wzorów słowackich i węgierskich)[163].

Duże znaczenie dla folkloru muzycznego ma fakt przytoczenia nazwy jednego z instrumentów beskidzkich (gajdy). Nie jest to jedyne przywołanie terminologii związanej z instrumentarium. Pojawia się również trombita („narzędzie do grania”[164]) przy okazji omawiania kultury wołoskiej. „[…] nierzadko wyrażany jest podziw nad ogromnym bogactwem folkloru cieszyńskiego, pieśniowego,

[157] D. Kadłubiec: *W cieszyńskim mateczniku…*, s. 22–23.

[158] W. Milerski: *Troska o trwanie kultury ludowej na Zaolziu. O rodzimej kulturze ludowej Śląska Cieszyńskiego, o jej badaniu i kultywowaniu w subregionie zaolziańskim*. „Literatura Ludowa” 1993, nr 4–6, s. 6.

[159] Ibidem.

[160] F. Popiołek: *Historia osadnictwa w Beskidzie Śląskim*. Warszawa 1939, s. 94.

[161] Patrz: aneks 3. Fotografie, fotografia 1.

[162] F. Popiołek: *Historia osadnictwa w Beskidzie Śląskim…*, s. 94.

[163] Ibidem, s. 97–99.

[164] Ibidem, s. 94.

narracyjnego […], tutaj zadomowiły się cztery typy strojów ludowych, tutaj zapisano tysiące pieśni i przysłów, setki opowiadań, dziesiątki obrzędów, zwyczajów i tańców, tutaj urodzili się, żyli i żyją unikalni co najmniej w skali europejskiej gawędziarze i śpiewacy, i to nie tylko ze względu na bogactwo repertuaru, ale i jego walory artystyczne […][165].

Poprzez swoje specyficzne położenie geograficzne Śląsk Cieszyński znalazł się na skrzyżowaniu szlaków nie tylko handlowych (o czym była już wcześniej mowa), ale i kulturowych (bliskie położenie Czech, Słowacji, Moraw, Węgier). W Cieszynie i w Jabłonkowie odbywał się już w początkach XV wieku jarmark, na którym spotykali się Ślązacy, Słowacy (z Orawy, Trenczyna, Liptowa), Polacy spod Żywca, zaś cieszynianie bywali na jarmarkach żywieckich i słowackich. Dzięki temu następowała wymiana dóbr materialnych i kulturowych. Gościli również na ziemiach węgierskich jako producenci saletry potasowej tzw. saletrorze. Po okolicach wędrowali również robotnicy sezonowi (schodzili z wyższych partii górskich na niziny jako najemnicy do pracy w polu) i robotnicy ustrońscy, którzy produkowane maszyny lub urządzenia konstrukcyjne montowali w miejscu ich przeznaczenia[166]. Zapewne oni przynosili elementy kultury terenów ościennych na Śląsk Cieszyński (np. tzw. uherszczoki – fartuchy z kwiecistymi koronkami pochodzące z Węgier, które zadomowiły się w stroju cieszyńskim, czy też elementy rytmiczne występujące w pieśniach cieszyńskich, wskazujące na swe węgierskie pochodzenie), jak i przenosili kulturę duchową i materialną ziemi cieszyńskiej poza jej granice.

Jak pisze Daniel Kadłubiec, na Śląsk Cieszyński przybywali również słowaccy szklarze, druciarze lub miszkarze, czyli kastrownicy, widoczni na wsi cieszyńskiej jeszcze po II wojnie światowej[167]. „Promień penetracji druciarzy, wędrujących za chlebem już od w. XVII, był ze wszystkich największy […]. Największa ich liczba, bo około 1 000, odchodziła corocznie do Czech, na Morawy i Śląsk [m.in. z Azji i Ameryki – M.S.]"[168]. Zajmowali się nie tylko naprawą naczyń, ale również sprzedażą przedmiotów codziennego użytku (wieszaków, koszyków itp.). Po wsiach nadolziańskich wędrowali zaś północnosłowaccy kramarze, których nazywano szafrannikami (ze względu na towary, jakie sprzedawali, m.in. szafran, oleje, maści czy zioła lecznicze oraz obrazy apokryficzne), czy łemkowscy maziarze z Łosia i dziegciarze z Gorlic. Migracja elementów kultury była przypisywana mężczyznom, którzy odbywali służbę wojskową – najczęściej na Morawach, gdzie spotykali Czechów, Morawian, Galicjan. Od nich to uczyli się przeróżnych opowiadań czy pieśni[169].

---

[165] D. Kadłubiec: *Uwarunkowania cieszyńskiej kultury ludowej…*, s. 40; Idem: *W cieszyńskim mateczniku…*

[166] Idem: *O kształtowaniu cieszyńskiej kultury ludowej.* „Kalendarz Śląski" 1984, s. 175.

[167] Ibidem, s. 176.

[168] D. Kadłubiec: *W cieszyńskim mateczniku…*, s. 42.

[169] Ibidem, s. 177.

Sam gród cieszyński pojawił się w źródłach pisanych dosyć późno, bo dopiero w 1155 roku. Powojenne badania archeologiczne ukazały dosyć szeroki zestaw znalezisk, który pozwolił scharakteryzować kulturę materialną mieszkańców Góry Zamkowej[170]. Pierwszą wzmiankę o Cieszynie można odnaleźć w bulli papieża Hadriana IV z 1155 roku, w której Cieszyn figuruje jako *castellatura de Tessin* – jeden z grodów kasztelańskich[171]. W połowie X wieku Cieszyn miał już prawdopodobnie fortyfikacje, a w jego skład weszła murowana rotunda – kaplica pod wezwaniem św. Mikołaja (XI wiek)[172]. Prawdopodobnie z rotundą związana była reprezentacyjna budowla świecka, która poprzedzała budowę późniejszego zamku średniowiecznego[173]. Ze źródeł archeologicznych można wywnioskować, że niedaleko Cieszyna (6 kilometrów) istniało grodzisko w rejonie Podborza zwane Cieszyniskiem lub Starym Cieszynem. Gród ten został zniszczony u schyłku IX wieku (kwestia ta nadal pozostaje w toku badań)[174].

Powstanie miasta Cieszyna związane jest z podaniem etymologicznym[175] (trzej bracia, synowie Leszka III, spotkawszy się po długiej wędrówce przy źródle, budują na pamiątkę gród). Obecnie opis ich dokonań można odnaleźć na cieszyńskiej studni Brackiej (pochodzi on przypuszczalnie z 1863 roku). Kadłubiec zaprzecza temu, gdyż według niego nazwa ta (studnia Bracka) nie pochodzi od synów Leszka III, lecz od braci dominikanów, którzy tę studnię wybudowali[176]. Również nazwa miasta nie jest związana z „cieszeniem się". Zaprzecza temu etymologia naukowa, dzięki której można udowodnić, że nazwa ta jest przymiotnikiem dzierżawczym oznaczającym właściciela. Cieszyn zatem należał do osoby nazywanej Ciech albo Ciesz. Prawdopodobnie w połowie XII wieku stał się siedzibą kasztelana, a u schyłku XII wieku został stolicą księstwa, w którym sprawowali władzę Piastowie.

2.3.2. Mieszczaństwo

Źródła historyczne świadczą, że Cieszyn pod koniec średniowiecza liczył około 800 mieszkańców. Większość z nich zajmowała się rękodziełem. Byli to

[170] J. Szydłowski: *Dzieje najdawniejsze*. W: *Cieszyn. Zarys rozwoju miasta i powiatu*…, s. 91.

[171] K. Maleczyński: *Kodeks dyplomatyczny Śląska*. T. 1. Wrocław 1956, nr 35, s. 84.

[172] Patrz: aneks 3. Fotografie, fotografia 2.

[173] J. Szydłowski: *Dzieje najdawniejsze*…, s. 83.

[174] J. Drabina: *Miasta śląskie w średniowieczu. Cieszyn*. Katowice 1987, s. 80–81.

[175] L. Brożek: *Bracka studnia*. „Zwrot" 1952, nr 6, s. 15–16; W. Iwanek: *Podanie o Studni Trzech Braci w Cieszynie*. „Kalendarz Śląski" 1964, s. 96–100; D. Kadłubiec: *W cieszyńskim mateczniku*…, s. 13–14.

[176] D. Kadłubiec: *Uwarunkowania cieszyńskiej kultury ludowej*…, s. 6; J. Ondrusz: *Godki śląskie*. „Profil" 1977, s. 275; A. Żurek: *Legenda o założeniu Cieszyna*. „Kalendarz Śląski" 2001, s. 324–325.

m.in. szewcy, piekarze, kuśnierze, piwowarzy, kowale, masarze, złotnicy, tkacze, sukiennicy i krawcy. Działały również cechy zrzeszające rękodzielników tej samej specjalizacji[177]. Do 1380 roku miastem rządził wójt – zasadźca, który sprawował także władzę sądowniczą. Prawdopodobnie w tym samym czasie powstała rada miejska. Od końca XIV wieku zarząd miasta spoczywał w rękach burmistrza i czterech rajców (tzw. magistrat)[178].

W Cieszynie odbywały się zjazdy szlacheckie i coroczne zgromadzenia trybunałów całego księstwa. Od czasu przejęcia władzy przez Kazimierza I, syna Mieszka I, zaczęło istnieć osobne Księstwo Cieszyńskie (1290). Książę miał władzę nieograniczoną, tzn. rozporządzał ziemią jak swoją własnością, wydawał orzeczenia dotyczące całej ludności, a w ważniejszych sprawach, takich jak sprzedaż lasów czy spisanie prawa ziemskiego, zwracał się do króla czeskiego, który był jego bezpośrednim zwierzchnikiem. Dzięki temu Cieszyn stał się wówczas miastem zamożnym, rezydencjonalnym[179].

Popiołek pisze także o poszczególnych warstwach mieszczaństwa. Według najstarszej listy mieszczan z 1624 roku Cieszyn w tym okresie liczył 262 obywateli, wśród których było 93% rzemieślników, 3% kupców, a reszta sprawowała urzędy miejskie. Wśród rzemieślników najliczniejszą grupę stanowili sukiennicy (20%) i tkacze (18%), zaś handlujący dzielili się na kupców i kramarzy[180] (tabela 1.).

Tabela 1. Liczba ludności zamieszkującej Cieszyn od 1624 roku aż do początku XIX wieku

Rok	Liczba mieszkańców	Struktura ludności
1624	262	93% – rzemieślnicy 3% – handlujący reszta – urzędnicy
1653	451	
1720	287	45% – rzemieślnicy 21% – handlujący
1752	517	89% – rzemieślnicy 4% – handlujący
1772	203	–
początek XIX wieku	4025	–

Źródło: F. Popiołek: *Dzieje Cieszyna z ilustracyami.* Cieszyn 1916, s. 68–71, 176.

[177] J. Drabina: *Miasta śląskie w średniowieczu…*, s. 89.

[178] F. Popiołek: *Dzieje Cieszyna z ilustracyami*. Cieszyn 1916, s. 15–16.

[179] I. Panic: *Ziemia cieszyńska w czasach piastowskich (X–XVII wiek).* W: *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne. Zarys dziejów…*, s. 123.

[180] Ibidem, s. 69.

2.4. Polskie życie kulturalne i polityczne na Śląsku Cieszyńskim od 1848 do 1920 roku

Pierwsze przejawy życia kulturalnego o wyraźnie polskim charakterze obecne były na Śląsku Cieszyńskim na kilka lat przed Wiosną Ludów[181]. Specyfika kultury polskiej i życia kulturalnego na Śląsku Cieszyńskim wynikała z dwóch okoliczności. Po pierwsze, była to kultura całkowicie ludowa, plebejska, wytworzona przez te warstwy społeczne. Nie miała wspólnych cech z tzw. kulturą dla ludu, która była wytworem warstw oświeconych. Po drugie, posiadała ściśle określone cele, tj. dążyła do zachowania języka ojczystego, obrzędowości, tradycji, zwyczajów[182].

Kultura była więc głównym czynnikiem, który działał przeciwko asymilacji w systemie kulturalno-narodowym państwa zaborczego: „kultura polska mas plebejskich na Śląsku Cieszyńskim uczestniczyła bowiem najpierw czynnie w umacnianiu odrębności etniczno-językowej, a potem w kształtowaniu świadomości narodowej zarówno przez kultywowanie wartości własnych, jak i postępującą wraz z rozwojem procesu narodowotwórczego akceptacją kultury ogólnonarodowej. Stąd w kulturze regionu cieszyńskiego manifestowały się tak charakterystyczne wartości i zjawiska, jak folklor i inne wytwory kultury ludowej (zwyczaje, ubiór, obrzędy), czyli to wszystko, co obok języka dawało świadectwo odrębności etniczno-kulturowej, polskości mieszkańców Śląska Cieszyńskiego”[183].

W pierwszej fazie procesu narodowotwórczego polskie badania naukowe ograniczały się do amatorskich folklorystyczno-etnograficznych działań. Materiał folklorystyczny zbierany podczas badań terenowych, a szczególnie opowiadania i pieśni o tematyce historycznej, stawały się substytutem nieistniejącej jeszcze wiedzy o przeszłości regionu. Służyły popularyzacji tej wiedzy, a jednocześnie były opracowywane i „literacko” stylizowane[184].

Pod koniec XIX wieku na Śląsku Cieszyńskim nastąpiły istotne zmiany związane z ewolucją życia kulturalnego, która była następstwem procesów narodowotwórczych. Wiązało się to z powstaniem nowych organizacji życia kulturalnego, które miały charakter społeczny (działali w nich m.in.: Andrzej Cinciała, rodzina Londzinów z Zabrzega, Andrzej Hławiczka, Karol Hławiczka, Jan Tacina, Ferdynand Pustówka)[185].

---

[181] J. Chlebowczyk: *Wybory i świadomość społeczna na Śląsku Cieszyńskim w drugiej połowie XIX wieku. Przyczynek do badań nad kształtowaniem się świadomości i aktywności społecznej w okresie kapitalizmu*. Katowice–Kraków 1966, s. 77.

[182] Za: M. Fazan: *Polskie życie kulturalne na Śląsku Cieszyńskim w latach 1842/48–1920*. Uniwersytet Wrocławski. Resortowy Program Badań Podstawowych RP III 36 „Przeobrażenia społeczne i narodowe na Śląsku”. Wrocław–Warszawa 1983, s. 9.

[183] Ibidem, s. 10.

[184] Za: M. Fazan: *Polskie życie kulturalne na Śląsku Cieszyńskim*…, s. 209; więcej: J. Pośpiech: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku (do roku 1939)*. Warszawa–Wrocław 1977.

[185] Więcej: podrozdział 1.2. *Przegląd badań i literatury. Folklorystyka polska i czeska*.

Po Wiośnie Ludów na Śląsku Cieszyńskim wyodrębnione zostały trzy powiaty polityczne, tj. cieszyński, bielski i frysztacki. Czynniki takie jak wzrost ludności, przemiany w zakresie struktury społecznej i urbanizacji oraz rozwój przemysłu miały ogromny wpływ na rozwój Cieszyńskiego. W pierwszej połowie XIX wieku rozpoczęto proces zniesienia poddaństwa i uwłaszczenia chłopów. W tym czasie chłopi zaczęli podejmować pracę w przemyśle, przekształcając się tym samym w odrębną klasę społeczną – robotników[186].

Postęp techniczny oraz rozbudowa kolei na Śląsku, ale też na Śląsku Cieszyńskim (Zagłębie Ostrawsko-Karwińskie), spowodowały, że obszary te stały się ważnymi ośrodkami przemysłowymi Niemiec i Austrii. Po 1905 roku Śląsk Cieszyński na obszarze zamieszkałym przez ludność polską „pokrył się gęstą siecią różnych społecznych instytucji narodowego życia kulturalnego […], działały albo jako ośrodki samoistne, niezależne albo afiliowane przy ugrupowaniach i partiach politycznych […], miały charakter konfesyjny lub wyznaniowy[187].

Przed wybuchem I wojny światowej na Śląsku postępował proces z jednej strony wynaradawiania i przez to osłabiania strony polskiej, a z drugiej – umacniania i rozwoju polskiej świadomości narodowej, który pozwalał ją intensyfikować[188]. Wybuch wojny w 1914 roku spowodował obudzenie polskich aspiracji narodowych i państwowych. Na skutek tychże wydarzeń powstała Sekcja Śląska Naczelnego Komitetu Narodowego, której owocem był tzw. czyn legionowy, będący manifestacją woli odrodzenia państwa polskiego. Niestety, koniec wojny uwypuklił wszelkie konflikty na tle narodowościowym – Niemcy żądali utrzymania niemieckiego charakteru Śląska Austriackiego, z kolei Czesi uważali, że mają prawo do ziem zachodnich i północno-zachodnich tegoż terenu jako integralnej części historycznej ziem czeskich[189].

W przededniu odzyskania niepodległości, jak pisze Henryk Walczak[190], grupa skupiona wokół Józefa Piłsudskiego i sam komendant uważali, że obalenie reżimu carskiego i spadek znaczenia Rosji pozwolą na współpracę pomiędzy Polakami i Czechami. Politycy podkreślali, że „niepodległe państwo polskie nie wyrzeknie się kraju nad Olzą”[191].

Spór o przynależność Śląska Cieszyńskiego nasilił się jesienią 1918 roku, kiedy to nastąpił konflikt dotyczący zasady, według której należy kierować się przy argumentowaniu swoich roszczeń terytorialnych. Działacze polscy (m.in. Roman

[186] Za: W. Wanatowicz: *Historia społeczno-polityczna Górnego Śląska…*, s. 8–9.

[187] Za: M. Fazan: *Polskie życie kulturalne na Śląsku Cieszyńskim…*, s. 93–94.

[188] Za: W. Wanatowicz: *Historia społeczno-polityczna Górnego Śląska…*, s. 12.

[189] J. Kowalczyk: *Po drugiej stronie Olzy…*, s. 62.

[190] H. Walczak: *Józef Piłsudski i koła belwederskie wobec konfliktu polsko-czechosłowackiego w latach 1918–1920*. W: *Śląsk Cieszyński u zarania polskiej i czechosłowackiej niepodległości 1918–1920*. Red. K. Nowak. Cieszyn 1999, s. 9.

[191] Ibidem, s. 10; więcej: M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia…*, s. 27.

Dmowski) akcentowali zasadę etnograficzną[192]. Oznaczałoby to przyłączenie do Rzeczpospolitej Polskiej większości ziem zamieszkałych przez ludność polską. Z kolei działacze czescy (m.in. Eduard Beneš) wysuwali zasadę historyczną, tłumacząc to długoletnią przynależnością Śląska Cieszyńskiego do Korony św. Wacława (w rzeczywistości chodziło o kwestie gospodarcze – na terenach spornych istniał bowiem dobrze rozwinięty przemysł zarówno lekki, jak i ciężki – Karwińskie Zagłębie Węglowe oraz jeden z największych w ówczesnej Europie Środkowej węzełów kolejowych – w Boguminie, o czym już była mowa)[193]. W listopadzie 1918 roku zawarto porozumienie pomiędzy radą polską i czeską o tymczasowym podziale Śląska Cieszyńskiego według zasady etnograficznej. Po stronie polskiej znalazły się powiaty bielski i cieszyński oraz polskojęzyczne gminy powiatu frydeckiego (m.in. cały Cieszyn, Trzyniec wraz z hutą oraz Bogumin z węzłem kolejowym, tj. ok. 1,8 tys. km^2 powierzchni wraz z 300 tys. mieszkańców, wśród których Polacy stanowili 73%, Niemcy – 22% a Czesi – 5%); po stronie czeskiej – czeska część powiatu frydeckiego z wyjątkiem paru gmin polskich oraz zachodnia część powiatu frysztackiego (500 km^2 ze 140 tys. mieszkańców, w tym 70% Czechów, 20% Polaków i 10% Niemców)[194]. Była to umowa tymczasowa, która wymagała akceptacji rządów obu państw. Układ ten odpowiadał władzom polskim, lecz nie został zaakceptowany przez polityków czeskich w Pradze, jak i przez reprezentującą interesy czeskie za granicą Czechosłowacką Radę Narodową w Genewie[195].

W tym samym czasie Józef Piłsudski przejął z rąk Rady Regencyjnej tymczasowe zwierzchnictwo nad Rzeczpospolitą Polską i jej armią. Osłabione siły zbrojne skierował do obrony najbardziej zagrożonych ziem polskich, tj. Lwowa, który bronił się wówczas przed Ukraińcami. W ten sposób tereny Galicji, Spiszu i Orawy w praktyce zostały pozbawione osłony ze strony polskiego wojska. Roszczenia Czechosłowacji do Śląska Cieszyńskiego poparła Francja. Rząd czeski stał na stanowisku, że kwestię sporów cieszyńskich powinna rozwiązać konferencja pokojowa, oczywiście na warunkach dogodnych dla strony czeskiej. Konflikt

[192] Stanisław Zahradnik pisze: „Strona czeska posługiwała się raczej racjami historyczno-prawnymi i gospodarczymi, natomiast polska etnograficznymi. Wybitny historyk czechosłowacki Jaroslav Valenta w taki oto sposób prezentował ów konflikt: »Formalnie był to spór dwóch doktryn: etnograficznej i historyczno-prawnej. Na pierwszej opierała się akcja polska, na drugiej czechosłowacka. Oba państwa posługiwały się rozległą i wielostronną argumentacją […]. W działaniach czechosłowackich kładziono jednak coraz większy nacisk na dowody stanowiące o ekonomicznym i strategiczno-komunikacyjnym znaczeniu spornego obszaru, o ścisłej zależności i niepodzielności północnomorawskiego okręgu przemysłowego oraz o jego absolutnej niezbędności dla całej czechosłowackiej gospodarki…«". S. Zahradnik: *Korzenie Zaolzia*. Warszawa–Praga–Trzyniec 2002, s. 52–53.

[193] J. Wiechowski: *Spór o Zaolzie…*, s. 11.

[194] Ibidem, s. 15.

[195] Za: M. Wanatowicz: *Historia społeczno-polityczna Górnego Śląska…*, Katowice 1994, s. 15.

narastał pomimo zawartego porozumienia, a strona polska i czeska umacniały swoje zaplecze zbrojne[196]. W styczniu 1919 roku wojska czeskie, wspomagane przez oddziały francuskie, uderzyły bez zapowiedzi na Bogumin, Karwinę i Jabłonków. W walkach tych szczególnie mocno stawiali opór górnicy karwińscy. Walki zakończyły się zawieszeniem broni w lutym 1919 roku. Czesi zajęli Cieszyn, skąd wycofała się Rada Narodowa Księstwa Cieszyńskiego – najpierw do Bielska, a później do Krakowa. Rząd polski nie udzielił pomocy wojskowej, ponieważ w tym czasie zajęty był walką z Ukraińcami w Galicji Wschodniej. Spór ten miał zostać rozwiązany w Paryżu na konferencji pokojowej (18 stycznia 1919 roku), na której stronę polską reprezentowali Ignacy Jan Paderewski i Roman Dmowski, zaś czechosłowacką – Karel Kramář i Eduard Beneš[197]. W lutym 1919 roku został podpisany układ paryski (Dmowski – Beneš), który ustalał tymczasową linię rozgraniczenia pomiędzy wojskami czechosłowackimi a polskimi, zaś we wrześniu 1919 roku Rada Najwyższa Ententy podjęła decyzję o przeprowadzeniu plebiscytu na całym obszarze Śląska Cieszyńskiego. Decyzja ta była zapewne klęską dla polityków Czechosłowacji, którzy sugerowali (o czym już wcześniej była mowa) podział omawianych ziem według zasady historycznej. Tymczasem do plebiscytu nie doszło, a konflikt pomiędzy rywalizującymi państwami narastał[198].

2.5. Rok 1920

Dzień 28 lipca 1920 roku stał się przełomową datą w historii Śląska Cieszyńskiego w XX wieku. W tym dniu Rada Ambasadorów[199] (Stany Zjednoczone, Wielka Brytania, Francja, Włochy i Japonia) zadecydowała w Spa o przebiegu granicy polsko-czechosłowackiej na Śląsku Cieszyńskim, a także na Orawie i w Spiszu. Polska otrzymała jedynie 1 000 km^2 powierzchni, którą zamieszkiwało 142 tys. mieszkańców (był to powiat bielski i część cieszyńskiego, Cieszyn został podzielony), w tym 61,1% Polaków, 31,1% Niemców i 1,4% Czechów. Po stronie czechosłowackiej znalazło się m.in. Zagłębie Karwińskie oraz węzeł kolejowy Bogumin – Jabłonków. Ludność po lewej stronie Olzy liczyła ok. 259 tys. mieszkańców, w tym 48,5% Polaków, 39,9% Czechów i 11,3% Niemców[200].

[196] Ibidem, s. 16.

[197] Ibidem, s. 17.

[198] Pisali o tym m.in: J. Bieniasz: *Śląsk Cieszyński*. Lwów 1938; F. Szymiczek: *Walka o Śląsk Cieszyński w latach 1914–1920*. Katowice 1938; K. Szelong: *Podłoże organizacyjne polskiej akcji plebiscytowej na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Z najnowszych dziejów Śląska Cieszyńskiego…*, s. 29–49; J. Gruchała: *Polskie stronnictwa polityczne…*, s. 9–29; więcej: M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia…*, 28–30.

[199] Rada ta była organem wykonawczym paryskiej konferencji pokojowej.

[200] D. Kadłubiec: *Uwarunkowania cieszyńskiej kultury ludowej…*, s. 9–10; W. Roszkowski: *Historia Polski 1914–1996*. Warszawa 1997, s. 30.

Przeciwko decyzji Rady Ambasadorów protestował cały Śląsk Cieszyński (m.in. Rada Narodowa w Sejmie RP). Nie przyniosło to żadnych rezultatów. Początkowo Śląsk był odrębnym obszarem polityczno-administracyjnym w ramach państwa czechosłowackiego. Jednakże w 1928 roku została wprowadzona reforma ustroju terytorialnego, w wyniku której połączono Śląsk z Morawami w jeden kraj morawsko-śląski.

Rok 1920 był znaczący również dla południowej części Beskidu Śląskiego. Przed tym rokiem jedna z miejscowości Trójwsi – Jaworzynka – składała się według Ivo Stolařika[201] z osad: Vyrcholecka, Dżedżina, Zapašeki, Hrčava, gdzie ta ostatnia była wyłącznie czeska. W 1910 roku mieszkało tu 171 z 1 642 mieszkańców Jaworzynki zamieszkałych w 25 z 288 budynków. W 1920 roku decyzją Rady Ambasadorów Jaworzynka wraz z Hrčavą została przypisana Polsce. Mieszkańcy Hrčavy z Janem Sikorą (ur. 1886) i Janem Gazurem (ur. 1883) na czele stworzyli petycję, w której zażądali odłączenia od Jaworzynki i wcielenia swojej wsi do państwa czechosłowackiego (petycję podpisało 402 mieszkańców Jaworzynki). Ostatecznie 20 czerwca 1924 roku Hrčavę odłączono i jako osadę o powierzchni 1,14 km² z 31 domami mieszkalnymi i 230 mieszkańcami włączono do Czechosłowacji. W 1927 roku po przyłączeniu dużego obszaru lasów z katastru sąsiedniego Bukowca – utworzono samodzielną gminę o powierzchni 2,88 km² z 271 obywatelami[202].

2.6. Okres II wojny światowej

Między 1 a 2 września 1939 roku Śląsk Cieszyński opanowały wojska niemieckie. Obszar ten wraz z Zaolziem został włączony do III Rzeszy, stając się tym samym częścią tzw. prowincji śląskiej. Już początkowy okres okupacji przyniósł pierwsze ofiary. Rozpoczęły się aresztowania, a w kolejnym etapie rozstrzeliwania, szczególnie polskiej inteligencji[203].

Społeczeństwo śląskie na skutek prześladowań ze strony aparatu policyjnego, konfidentów, a także ludności niemieckiej zaczęło podejmować działania opozycyjne w postaci ruchu oporu (akcje spontaniczne i zorganizowane)[204] – „Celem pierwszych powstających organizacji podziemnych była manifestacja polskości podejmowana z myślą o podniesieniu społeczeństwa na duchu”[205].

---

[201] I. Stolařik: *Hrčava*. Ostrava 1958, s. 15.

[202] Ibidem, s. 16.

[203] K. Nowak: *Dzieje Śląska Cieszyńskiego po roku 1920*. W: *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne*…, s. 213–214

[204] Za: M. Wanatowicz: *Historia społeczno-polityczna Górnego Śląska*…, Katowice 1994, s. 183.

[205] Ibidem, s. 184.

Już w 1939 roku zaczęły formować się pierwsze organizacje. Do najbardziej znanych należała organizacja Biały Orzeł, która skupiała kilka tysięcy osób (utworzona m.in. przez byłych oficerów i działaczy sanacyjnych). Na Śląsku Cieszyńskim z kolei powstała Tajna Organizacja Wojskowa stworzona przez Pawła Musioła i Franciszka Kwaśniewskiego. Działalność obydwu została przerwana już w 1940 roku (twórcy zostali straceni poprzez ścięcie głowy gilotyną). Na Śląsku Górnym i Opolskim formowało się wiele jednostek związanych z ruchem oporu[206]. W rejonie Brennej, Ustronia i Istebnej oraz na Zaolziu rozwijała się partyzantka leśna. Najaktywniejsze oddziały leśne to: „Czantoria", oddziały AK: „Strzały" Franciszka Kamińskiego oraz „Kozubowa" i „Brenna". Na trwałe w dziejach cieszyńskiego ruchu oporu zapisały się także siatki wywiadowcze, takie jak: „Augusta" Jana Margicioka z Orłowej, wywiad przemysłowy „Lido" Karola Błaszczyka z Bogumina oraz prowadzony przez cieszynian wywiad „Stragan" w Wiedniu. Również Zaolzie miało silny udział w walce z okupantem. Szczególnie dotyczyło to początkowej walki podziemnej – „Był to prawie wyłącznie polski ruch oporu (czeski, znacznie słabszy, objął tereny Protektoratu Czech i Moraw). Poniósł on bardzo duże straty"[207].

Ważną rolę odegrało także emigracyjne Koło Ślązaków Cieszyńskich w Wielkiej Brytanii, broniące praw Polski do Zaolzia[208]. W literaturze historycznej trudno jest znaleźć szczegółowe opisy lat II wojny Światowej na terenie Trójwsi. Jedynie artykuł z *Pamiętnika cieszyńskiego* (2003) przedstawia sytuację z końca walk. Alicja Pylypenko-Czepczor pisze: „W styczniu 1945 roku Armia Czerwona rozpoczęła ofensywę zimową, która rozwijała się w błyskawicznym tempie […], całe Podbeskidzie, a w tym Istebna, Jaworzynka i Koniaków zostało otoczone z trzech stron"[209].

Dzięki tym manewrom Niemcy zostali otoczeni i zmuszeni do wycofania się (jedyną drogą była ta na Ostrawę i Bramę Morawską). Skutkiem tych działań była koncentracja wojsk niemieckich na omawianym terenie. Ludność była zmuszana do odśnieżania, kopania rowów. Niemcy zabierali również zwierzęta gospodarskie na potrzeby wojska. Duży wpływ na przywracanie polskości (m.in. język polski w kościele) mieli partyzanci Kostrzewy, którzy wzięli w niewolę władze niemieckie. Rezultatem działalności szpiegów niemieckich podszywających się pod partyzantów była śmierć wielu Polaków (m.in. Jana Gazura z Pietraszonki)[210]. W dniu 1 maja 1945 roku przyszło wyzwolenie ze strony wojsk

[206] Więcej: Za: M. Wanatowicz: *Historia społeczno-polityczna Górnego Śląska…*, Katowice 1994, s. 184–186; F. Popiołek: *Śląskie dzieje…*, Kraków 1976.

[207] Za: M. Wanatowicz: *Historia społeczno-polityczna Górnego Śląska…*, Katowice 1994, s. 186.

[208] Ibidem, s. 214–215.

[209] A. Pylypenko-Czepczor: *Istebna, Jaworzynka i Koniaków podczas okupacji niemieckiej w świetle relacji mieszkańców.* „Pamiętnik Cieszyński" 2003, s. 105.

[210] Więcej: ibidem, s. 106.

radzieckich. Nie było to jednak wydarzenie, jakiego spodziewali się mieszkańcy Trójwsi. Żołnierze radzieccy nadużywali alkoholu, zawłaszczali dobytek, a kobiety musiały ukrywać się przed grożącym im gwałtem[211].

2.7. Lata powojenne (do 1989 roku)

Po zakończeniu II wojny światowej, kiedy wojska niemieckie wycofały się z ziem Śląska Cieszyńskiego, Polacy na Zaolziu zaczęli organizować polską administrację. W cieszyńskim hotelu Piast (w tym samym budynku mieści się również Zarząd Główny Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego) powstała Tymczasowa Rada Narodowa Zaolzia i polska milicja.

W czerwcu 1945 roku (w Moskwie) i w lutym 1946 roku (w Pradze) sprawa Zaolzia stała się tematem polsko-czechosłowackich rokowań. Polscy eksperci proponowali Czechom wymianę Zaolzia za część dawnego Śląska Niemieckiego i Kotliny Kłodzkiej lub Spisz i Orawę. Strona czeska nie wyraziła zgody na ten układ. Rozmowom politycznym towarzyszyły napięcia na pograniczu, dochodziło do szykan i aresztowań ludności polskiej. Zamykano polskie szkoły i przedszkola. Konflikt ten zakończył się dopiero w 1947 roku, kiedy Józef Stalin podpisał 10 marca polsko-czechosłowacką umowę o przyjaźni[212].

Z kolei w polskiej części Śląska Cieszyńskiego w latach powojennych zaczął kształtować się system komunistyczny. Rozpoczęto wysiedlanie ludności niemieckiej. „Życie polityczne w czasach PRL na Śląsku Cieszyńskim upływało w atmosferze propagandowych sloganów nawołujących do realizacji kolejnych planów produkcyjnych”[213].

Niezależnie od uwarunkowań politycznych, od końca wojny stale postępowały przeobrażenia gospodarcze regionu cieszyńskiego. Zaczęły powstawać liczne zakłady produkcyjne, m.in. Cefana, Termika, Zampol, Olza, Polkap.

Po lewej stronie Olzy w lutym 1948 roku miał natomiast miejsce przewrót polityczny, w wyniku którego nieograniczoną władzę przejęli komuniści. Władze nie były zainteresowane utrzymywaniem zróżnicowania etnicznego Republiki, lecz raczej zbudowaniem socjalistycznego, jednomyślnego społeczeństwa. Nie uwzględniono innych narodowości oprócz czeskiej i słowackiej. Wiązało się to z zakazem reaktywowania przedwojennych organizacji. Dopiero tzw. Praska Wiosna (1968) umożliwiła odrodzenie się dawnych organizacji, m.in. Harcerstwa Polskiego i Stowarzyszenia Młodzieży Polskiej. Niestety, niesprzyjające dla

[211] Ibidem, s. 108; również wypowiedzi najstarszych respondentek z Trójwsi (wywiady).

[212] K. Nowak: *Dzieje Śląska Cieszyńskiego po 1918 roku*. W: *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne*…, s. 107–130; więcej: *Stan i potrzeby badań nad dziejami Cieszyna*. Red. K. Nowak, I. Panic. Cieszyn 1998.

[213] K. Nowak: *Dzieje Śląska Cieszyńskiego po 1918 roku*…, s. 121.

Zaolzian warunki polityczne trwały aż do roku 1989, kiedy to miała miejsce tzw. aksamitna rewolucja[214].

Niezależnie od nieprzychylnych warunków politycznych polska kultura na Zaolziu rozwijała się. Od 1947 roku organizowano jedną z większych imprez kulturalnych *Gorolskie Święto*. Prasę zaolziańską reprezentowały: „Głos Ludu", „Zwrot", „Jutrzenka", „Ogniwo", „Kalendarz Śląski", „Kalendarz Zwrotu". Po roku 1989 zaczęto reaktywować dawne organizacje, m.in. Macierz Szkolną. Powstała Rada Polaków i Rada Przedstawicieli, które reprezentowały i nadal reprezentują interesy Polaków mieszkających na Zaolziu[215].

Cieszyn jako pierwsze miasto w województwie śląskim uruchomił wyższą uczelnię (Państwowa Wyższa Szkoła Gospodarstwa Wiejskiego w Cieszynie). Po roku 1945 baza oświatowa na Śląsku Cieszyńskim znacznie przewyższała pod względem liczebności i poziomu inne struktury edukacyjne w Polsce – „Gminy cieszyńskie dysponowały bowiem sieciami szkół bardziej rozwiniętymi od sieci szkół powiatowych województw wschodnich. Infrastruktura oświatowa też sprzyjała rozwojowi oświaty i kultury lokalnej, regionalnej i narodowej"[216]. W latach 50. i 60. XX wieku rozpoczęto akcję *Tysiąc szkół na tysiąclecie*, w ramach której powstało wiele szkół w czynie społecznym (m.in. w Strumieniu, Ustroniu, Kończycach Małych, Wiśle-Malince). W kolejnym dwudziestoleciu wzrosła liczba cieszyńskich placówek edukacyjnych (filia Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie, Cieszyńskie Kolegium Języków Obcych, dwa licea, Państwowa Szkoła Muzyczna, zespoły szkół: budowlanych, mechaniczno-elektrycznych, rolniczo-technicznych, zawodowych itp.)[217]. Duże znaczenie dla regionu, szczególnie w ramach propagowania kultury ludowej, miały placówki kulturotwórcze, tj. Dom Narodowy w Cieszynie, Muzeum w Cieszynie wraz z oddziałami, Teatr im. A. Mickiewicza, Książnica Cieszyńska itd.[218]

2.8. Trójwieś (Istebna, Koniaków, Jaworzynka) – położenie i specyfika regionalna w kontekście Beskidu Śląskiego

Śląsk Cieszyński jest obszarem dosyć zróżnicowanym pod względem geograficznym. Dzieli się na część górzystą, tj. **Beskid Śląski**, część pagórkowatą,

[214] Ibidem, s. 124; więcej: U. Kaczmarek: *Tożsamość regionalna mieszkańców Zaolzia*. W: *Śląsk Cieszyński i inne pogranicza w badaniach nad tożsamością etniczną, narodową i regionalną*. „Studia Etnologiczne i Antropologiczne" 1997, s. 16–28.

[215] Ibidem.

[216] T. Kania: *Baza oświatowa i infrastruktura kulturalna Śląska Cieszyńskiego (z wyróżnieniem Cieszyna i wybranych dziedzin życia kulturalnego)*. W: *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne…*, s. 384.

[217] Więcej: T. Kania: *Baza oświatowa i infrastruktura kulturalna Śląska Cieszyńskiego…*, s. 385.

[218] Ibidem, s. 385–401.

tzw. **Pogórze Cieszyńskie**, oraz na część nizinną, znajdującą się na północ od Cieszyna[219]. Pod względem fizjograficznym Beskidy dzielą się na dwie części, tj. **Beskidy Zachodnie** i **Beskidy Wschodnie**, zaś Beskid Śląski należy do tych pierwszych wraz z Beskidem Małym, Beskidem Wysokim, Beskidem Wyspowym, Beskidem Średnim i Beskidem Niskim.

Rys historyczny i kulturowy. Osadnictwo – pierwsze wzmianki

Kształtowanie się wsi, a tym samym i osadnictwo, należą do działań długotrwałych i zależą w dużej mierze od różnych uwarunkowań. Należą do nich: „warunki fizjograficzne terenu (klimat, jakość gleby, ukształtowanie powierzchni, tzn. doliny, wyżyny, góry, nasłonecznienie stoków, rodzaj i stan nawodnienia – rzeki potoki, stawy itp.), czynniki społeczne (nawyki osadnicze przekazywane z pokolenia na pokolenie), produkcyjne, **historyczne** i **etniczne**"[220].

Ludność napływająca na Śląsk Cieszyński początkowo zajmowała tereny nizinne, północne (ze względu na łatwość uprawy ziemi). Fala osadnictwa przesuwała się zatem od XIII wieku z okolic Bogumina, Karwiny, Orłowej, by w XVI i XVII wieku zająć Beskidy (zakończenie osadnictwa w XVIII wieku w Koniakowie, najmłodszej wsi w Beskidach – 1712 rok)[221].

Popiołek pisał: „W XVI wieku powstały Istebna i Jaworzynka, w której w r. 1649 było 14 chłopów i 7 zagrodników, osiedlonych również na »wyrąbiskach« […]. Koniaków (jabłonkowski) należy do osad późniejszych"[222]. Nieco więcej informacji znaleźć można w późniejszej pozycji wymienionego autora, z roku 1939 – „Pierwszą osadą na terenie dzisiejszej wsi Istebnej były Jasnowice […]"[223].

W urbarzu z 1577 roku nie ma wzmianki na temat miejscowości Istebna. Dopiero w kolejnym, młodszym o prawie pięćdziesiąt lat (1621), wymienieni są wszyscy osadnicy. Źródła na ten temat są bardzo ograniczone albo wręcz nie zachowały się. Wiadomo, że pierwsi osadnicy zajęli ziemie w najbardziej nasłonecznionej części Złotego Gronia (południowe stoki góry).

Jednym z dokumentów, który przetrwał do dzisiaj, jest akt dla prawdopodobnie pierwszego wójta istebniańskiego Maćka Kurzysza, wystawiony przez księżną Elżbietę Lukrecję. Pismo to zawiera informacje związane z podarowaniem ziemi wspomnianemu osadnikowi w zamian za przysługi oddane w służbie dworskiej lub wójtowskiej: „w nagrodę za usługi oddane i te, które w przyszłości ma oddać, uwolniła jego ziemię, czyli wyrąb, który mu poprzednio urzędnicy książęcy […]

[219] J. Marcinkowa: *Tańce Beskidu i Pogórza Cieszyńskiego*. Warszawa 1996, s. 11.

[220] D. Kadłubiec: *O kształtach i osadnictwie wsi cieszyńskich*. W: *Płyniesz Olzo… Zarys kultury materialnej ludu cieszyńskiego*. Red. D. Kadłubiec. Ostrawa 1972, s. 11. Wyróżnienie w cytacie – M.S.

[221] Idem: *Uwarunkowania cieszyńskiej kultury ludowej*. Czeski Cieszyn 1987, s. 12.

[222] F. Popiołek: *Dzieje Śląska Austryackiego z illustracyami*. Cieszyn 1913, s. 53.

[223] Idem: *Historia osadnictwa w Beskidzie Śląskim…*, s. 140.

wyznaczyli i wymierzyli, a który sobie własnym nakładem wyrobił i kopcami odgraniczył […] – wraz z budynkiem – od robót pieszych, płatów i wszelkich innych powinności, z wyjątkiem podatków cesarskich i zbiórek krajowych”[224].

Można przypuszczać, że pierwsi osadnicy przybyli ze starych wsi śląskich, m.in. Czechowski z Czechowic, Żeleskowie z Jabłonkowa, Heretyk z Jasnowic, Jebastys i Kohut z Mostów. Niestety ziemie na stokach były nieurodzajne, a klimat ostry i niesprzyjający, co z kolei spowodowało rozwinięcie pasterstwa na szeroką skalę.

Nazwa Istebna pojawiała się w dokumentach w przeróżnych formach. Językoznawcy przypisują jej pochodzenie prasłowiańskiej nazwie *izdba*, *istba* (chata, szałas). Inni z kolei twierdzą, że etymologia tego słowa pochodzi z języka rumuńskiego – *istip* (osada)[225]. Sami mieszkańcy Istebnej tłumaczą zaś brzmienie tego terminu słownictwem gwarowym – pierwsi osadnicy, przybywając na te tereny, uznali, że jest to miejsce *iste*, czyli wspaniałe, odpowiednie do zamieszkania[226].

Niemały wpływ na kulturę materialną i duchową miała fala ludności wołoskiej (o czym wcześniej już była mowa). Według Popiołka Wołosi (zwani też Wałachami) byli pasterzami, którzy wędrowali grzbietami Karpat w poszukiwaniu nowych pastwisk od Bałkanów aż do Równiny Morawskiej[227]. Ludność ta była niejednorodna i prowadziła koczowniczy tryb życia. Jej charakterystyczną cechą było przenoszenie elementów najróżniejszych kultur, m.in. albańskich, bułgarskich, rumuńskich, rusińskich, słowackich czy polskich. Stopniowo Wołosi rezygnowali z wypasu i zaczęli zajmować się uprawą roli, a z czasem „zostali wchłonięci przez miejscową ludność polską”[228]. W dużym stopniu wpłynęli na kulturę ludową, czego efektem są specyficzne właściwości, które możemy dzisiaj obserwować na płaszczyźnie gospodarki pasterskiej, obrzędów, zwyczajów, nazewnictwa[229], stroju, a także folkloru muzycz-

[224] Ibidem, s. 141.

[225] A. Siemionow: *Studia beskidzko-tatrzańskie*. Kalwaria Zebrzydowska 1992, s. 282.

[226] Na podstawie wywiadu przeprowadzonego przez Tadeusza Papierzyńskiego z Zuzanną Kawulok (2005) – praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Daniela Kadłubca: T. Papierzyński: *Muzyka ludowa w Trójwsi Beskidziej dawniej i dziś. Spojrzenie na muzykujące kobiety*. Cieszyn 2006, s. 37 (praca dostępna w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach).

[227] M. Pilch: *Wisła naszych przodków*. Wisła 1979, s. 9; F. Popiołek: *Historia osadnictwa w Beskidzie Śląskim…*, s. 29–33.

[228] W. Milerski: *Troska o trwanie kultury ludowej na Zaolziu. O rodzimej kulturze ludowej Śląska Cieszyńskiego, o jej badaniu i kultywowaniu w subregionie zaolziańskim*. „Literatura Ludowa” 1993, nr 4–6, s. 6.

[229] Terminologia związana z wypasem bydła i z gospodarką pasterską ma pochodzenie węgierskie i słowackie, np. *sałasz*, *bacza*, *kolyba*, *koszor*; nazwy produktów mlecznych, np. *bryndza*, *klag*, *żętyca*; nazwy naczyń, np. *putyra*, *putnia*, *cebrzyk*, *obońka* itd. – zob. F. Popiołek: *Historia osadnictwa w Beskidzie Śląskim…*, s. 89; praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Daniela Kadłubca: K. Rucka: *Przywiązanie człowieka do rodzinnych stron na przykładzie miesz-*

nego[230]. Początkowo pojawienie się Wołochów spowodowało znaczne zmiany w gospodarstwach. Dotychczasowe osadnictwo przekształcone zostało z rolniczego w rolniczo-hodowlane. Największy rozkwit tego typu gospodarki nastąpił na przełomie XVII i XVIII wieku. W tym czasie zaczęły powstawać spółki sałasznicze związane z wypasem bydła. Do jednego sałaszu należało od 20 do 30 członków, a każdy pasterz miał od 5 do 25 owiec[231]. Z czasem urzędnicy książęcy spisywali liczbę bydła w danej gromadzie, a sałasznicy musieli płacić do skarbca książęcego za możliwość wypasu.

Od XVI wieku zaczęto zwiększać powinności górali wobec Komory Cieszyńskiej (m.in. odrabianie robocizny w postaci np. palenia drzewa na popiół do wyrobu potażu, przędzenie dla księcia). W drugiej połowie XVIII wieku zmieniła się na niekorzyść sytuacja sałasznictwa, gdyż właściciele śląscy mieli więcej korzyści z racjonalnej gospodarki leśnej niż za pobieranie czynszów od górali za wypas bydła. Komora Cieszyńska zaczęła zalesiać polany, a tym samym ograniczać sałasznictwo. Z kolei połowa XIX wieku przyniosła szczególnie głębokie zmiany, które w dużym stopniu ograniczyły wypas bydła (likwidacja serwitutów)[232].

W pierwszej fazie rozwoju pasterstwa w Istebnej istniały trzy sałasze: jeden należał do Andrysków, drugi, który założył Szarzec, nazywał się Cienków, z kolei trzeci – Barani Hrubego (ośmiu gospodarzy pasło tam 1 166 sztuk bydła wałaskiego)[233]. Stopniowo las, który przylegał do Istebnej, „kurczył się coraz bardziej i oddalał od wsi"[234]. Wycięte drzewo było wykorzystywane nie tylko do budowy sprzętów gospodarskich, ale przede wszystkim do wyrobu gontów dla księcia i do palenia na dworze. Ten obowiązek został na nowych osadników nałożony w 1643 roku. W związku z tym zaczęto zakładać nowe osiedla na prawym brzegu Olzy (m.in. Mlaskawki, Łączyna, Andziołówka, Stecówka, Murzynka, Pietroszonka). W 1748 roku zostało ogłoszone rozporządzenie cesarskie, które miało na celu powiększenie dochodów książęcych. Dawało ono możliwość wykupienia góralom polan, które powstały w wyniku wyrębu lasu. Niestety, zakupione ziemie nie stanowiły własności górali, a urzędnicy nadal nimi dysponowali według swojego uznania[235]. Istebna jako gmina zaczęła funkcjonować w momencie, kiedy powstała pierwsza pieczęć (wizerunek kozy obgryzającej drzewo jako symbol długoletniej walki władz z gospodarzami wypasającymi kozy w lasach). Jak pisze Małgorzata Kiereś: „W strukturze osadniczej Istebnej oraz Jasnowic wyraź-

kańców Jaworzynki. Cieszyn 2004, s. 37 (praca dostępna w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach).

[230] W. Milerski: *Troska o trwanie kultury ludowej na Zaolziu…*, s. 6.

[231] W. Krygowski: *Beskidy. Śląski – Żywiecki – Mały*. Warszawa 1965, s. 54.

[232] Ibidem, s. 56.

[233] F. Popiołek: *Historia osadnictwa w Beskidzie Śląskim…*, s. 142.

[234] Ibidem, s. 142.

[235] Ibidem, s. 144.

nie wydzielone zostało centrum, które tu stanowi kościół z placem kościelnym i usytuowanym wokół niego cmentarzem"[236]. Do dzisiaj przetrwały i funkcjonują nazwy dworów (placów). Kojarzą się one współcześnie zarówno z pierwszymi osadnikami, jak i z nazwiskami obecnych mieszkańców. Mieszkańcy doskonale orientują się w historii danego zabudowania-placu. „Każdy z domów w danym placu ma własny przydomek, który funkcjonuje wraz z imieniem mieszkańca, np. *Jozef spod cesty*, *Jano od Stolorza*. Nadawano też lokalne nazwy tym domom, które nie należą ani do placów, ani do przysiółków, np. *pod grapym*"[237].

Pierwsze wzmianki o wsi Jaworzynka pojawiły się z kolei w urbarzu z 1621 roku (tak naprawdę wieś została wpisana do tego dokumentu 11 grudnia 1643 roku). Badacze sugerują pochodzenie jej nazwy od drzew jaworowych, które licznie porastały te tereny (drzewa tego gatunku figurują również na dawnej pieczęci gminnej wsi)[238]. Pierwsze osiedla powstały w północno-zachodniej części dzisiejszej Jaworzynki, a domy były budowane wzdłuż drogi do Istebnej. Nie miały szyku zwartego, raczej był to układ rozstrzelony. Dom, który miał przypisany numer pierwszy, należał do Adama Zogaty. Nazwy łąk pochodziły od ich pierwotnych właścicieli, np. łąka Bobczonka od nazwiska Bobek, Kocurzonka, Kaszubionka. Inne nazwy związane były z cechami wizualnymi danej ziemi, np. Durajów Potok, Odkrzas za Pasiekami. Następnie wykształciły sie określenia, tj. Zapasieki, Koszarzysko, Przy Groniczku, Czadecki Wierch itp.[239]

Drugą część Jaworzynki stanowi Nowa Osada. Powstała ona na przełomie XVIII i XIX wieku w wyniku wycinki drzew jaworowych. W miejscach po wycince pojawiały się nowe łąki i pastwiska. Pod koniec XVIII wieku nadawano te grunty góralom, którzy zgłaszali się z Istebnej czy Bukowca (Małyjurek, Wawrzacz, Boyko, Czepczorz, Kawulok, Ligocki, Motyka, Kohut i inni). Jej mieszkańcy dostali od Komory ziemie w lasach. Korzystali z nich, wyrąbując drewno do celów gospodarczych. Po 1800 roku pozwalano na wypas niewielu sztuk owiec. Powodowało to konieczność przekształcenia gospodarki pasterskiej w gospodarkę rolniczą. Jak pisze Popiołek: „to żywotna konieczność zmuszała górali do życia z roli, choć ona była mało urodzajna"[240]. Zagrody z czasem otrzymały nazwy od gospodarzy, m.in. Małyszowie, Byrtowie, Jasiowie, Czepczorzowie, Klimkowie, Małyjurki, Waszutowie, Gorzołkowie, Słowiakowie, Biłkowie, Dragonowie, Korbasowie, Ondruszowie[241].

[236] M. Kiereś: *Istebna. Zarys dziejów beskidzkiej wsi*. Istebna 2014, s. 46; również: W. Milata: *Rzut oka na osadnictwo Istebnej*. „Zaranie Śląskie" 1935, z. 2, s. 108.

[237] M. Kiereś: *Istebna. Zarys dziejów…*, s. 50

[238] J. Palarczyk: *Parafia Jaworzynka na tle historii miejscowości*. Jaworzynka 2000, s. 10; W. Gojniczek: *Pieczęcie gminne wsi beskidzkich: Istebnej, Jaworzynki, Koniakowa*. W: *Beskidzka Trójwieś. 200 lat parafii pod wezwaniem Dobrego Pasterza w Istebnej*. Red. M. Kiereś. Istebna 2005, s. 93–96.

[239] F. Popiołek: *Historia osadnictwa w Beskidzie Śląskim…*, s. 162.

[240] Ibidem, s. 167–169.

[241] Ibidem.

Wieś Koniaków wymieniana jest dopiero w dokumentach z 1714 roku, a jej nazwa prawdopodobnie pochodzi od miejsca, w którym hodowano konie na potrzeby książęcego dworu (wizerunek konia znajduje się również na dawnych pieczęciach gminy)[242]. Mieszkańcy Istebnej karczowali sąsiednie lasy, aby móc tworzyć pastwiska. W ten sposób powstała nowa osada, która początkowo była ściśle związana z Istebną. Pierwsze domy wybudowano w 1712 roku (osadnik Jałowczarz), zaś w 1816 roku Koniaków stał się samodzielną gminą[243].

2.9. Elementy beskidzkiej kultury materialnej i duchowej

Od początku badań nad kulturą czy później – antropologią występowały problemy z ujednoliceniem terminologii i z zasięgiem badań poszczególnych dyscyplin. Różnie te terminy były rozumiane (występowały w pracach Kazimierza Moszyńskiego, Tadeusza Wróblewskiego czy Zofii Sokolewicz)[244]. Według pierwszej definicji, zaproponowanej w 1871 przez Edwarda Burnetta Tylora, kultura „jest to pojęcie obejmujące wiedzę, wierzenia, sztukę, moralność, prawo, obyczaje i inne zdolności i przyzwyczajenia zdobyte przez człowieka jako członka społeczeństwa"[245]. Z kolei Moszyński zdefiniował kulturę jako grupę wszystkich wytworów powstałych w trakcie rozwoju ludzkości, „a nienależących stricte i wyłącznie do bio- i psychologii człowieka"[246]. Podzielił również **kulturę** na **materialną** (wytwory mające znaczenie dla materialnego, fizycznego człowieka), **duchową** (wytwory mające znaczenie dla psychicznego życia człowieka) oraz na **społeczną** (w ramach społecznego ustroju człowieka).

Zgodnie z tą definicją do kultury materialnej możemy zaliczyć zdobywanie i przekazywanie pokarmów, obróbkę surowców, zabiegi o wygodę i bezpieczeństwo czy transport i komunikację. Kultura duchowa natomiast to wiedza, życie religijne, sztuka, literatura, do kultury społecznej należą zaś wszelkie grupy społeczne, ustrój rodzinny, państwowy, rodowy, gospodarczy, etyka, prawo, obrzędy, obyczaje, igrzyska, wychowanie itp.[247] Niemożliwa jest zatem analiza płaszczyzn kultury duchowej (np. wyodrębnienie cech folkloru wokalnego) bez nakreślenia uwarunkowań związanych z kulturą materialną czy społeczną, które to oddziaływały i kształtowały siebie nawzajem (budownictwo, stroje).

---

[242] W. Gojniczek: *Pieczęcie gminne wsi beskidzkich*…, s. 93–96.

[243] F. Popiołek: *Historia osadnictwa w Beskidzie Śląskim*…, s. 171.

[244] Więcej: K. Moszyński: *Człowiek. Wstęp do etnografii powszechnej i etnologii*. Wrocław 1958, s. 11–16; Z. Sokolewicz: *Wprowadzenie do etnologii*. Warszawa 1974, s. 87–100; T. Wróblewski: *Wstęp do etnografii*. Poznań 1969, s. 104–149.

[245] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań*…, s. 14.

[246] K. Moszyński: *Człowiek. Wstęp do etnografii*…, s. 11–16.

[247] Ibidem.

Już Jan Tacina we wstępie do swojego zbioru pieśni *Gronie, nasze gronie* bardzo trafnie napisał: „Wioski górskie [tj. Istebna, Jaworzynka, Koniaków – M.S.], położone nad źródłami Olzy, należą do jednych z najbardziej interesujących w naszym kraju pod względem folklorystycznym. Odróżniają się one od reszty Śląska Cieszyńskiego trzema zasadniczymi cechami. Jedną z nich jest osobliwość materiału muzycznego […], drugą – oryginalny taniec góralski zwany »owięziokiem«, trzecią – ludowy instrument muzyczny zwany gajdami"[248]. I rzeczywiście – pod względem nie tylko położenia, ale szczególnie uwarunkowań kulturowych teren ten jest ciekawy dla naukowców różnych dziedzin – folklorystów, językoznawców czy etnomuzykologów.

2.9.1. Strój ludowy (przeszłość – teraźniejszość)[249]

Jednym z elementów kultury chłopskiej, którym ludoznawcy zaczęli się interesować pod koniec XIX wieku, był strój ludowy. W tym czasie zaczęto dostrzegać jego zanikanie, dlatego pojawiła się chęć archiwizowania wiadomości na jego temat. Mieszkańcy wsi często wzorowali się na strojach mieszczańskich[250]. „Strój ludowy od samego początku był czymś odświętnym i wyjątkowym, dalekim od dnia powszedniego. Był właśnie strojem i różnił się od zwykłego ubioru dnia powszedniego, a zarazem był przejawem pewnej zamożności i wraz z zamożnością zanikał […]"[251].

Nadal istnieje strój cieszyński[252], zwany także wałaskim, który stopniowo rozszerzył swój zasięg, z jednej strony obejmując wsie w okolicach Bielska-Białej, z drugiej – sięgając po Beskid Śląski i występując równolegle ze strojem góralskim[253]. Cieszyński strój męski zaniknął natomiast jeszcze przed I wojną światową, ale już wtedy przejął pewne cechy z mody miejskiej[254]. Reprezentowany był głównie przez Wałachów cieszyńskich zamieszkujących środkową część Śląska Cieszyńskiego. Funkcjonowały również stroje jabłonkowski i laski[255]. Pierwszy

[248] J. Tacina: *Gronie, nasze gronie. Pieśni ludowe znad źródeł Olzy*. Katowice 1959, s. 9.

[249] Tematyka została potraktowana bardzo skrótowo ze względu na ograniczenia edycyjne.

[250] T. Karwińska: *Ubiory ludowe w Polsce*. Wrocław 1995, s. 7.

[251] P. Hulka-Laskowski: *Śląsk za Olzą*. Katowice 1938, s. 379; również: B. Bazielich: *Najstarsze elementy odzieży na Śląsku*. W: *Śląska kultura ludowa*. Red. D. Simonides. Katowice 1989, s. 196–218.

[252] Patrz: aneks 3. Fotografie, fotografia 3.

[253] Patrz: aneks 3. Fotografie, fotografia 4.

[254] Szczegółowy opis strojów ludowych wykracza poza ramy tej pracy. Więcej: T. Karwicka: *Ubiory ludowe w Polsce…*; M. Rostworowska: *Śląski strój ludowy*. Wrocław 2001.

[255] M. Dembiniok: *Zarys kultury ludowej Śląska Cieszyńskiego*. Cieszyn 1995; A. Dobrowolska: *Żywotek cieszyński. Ze studiów nad strojem i haftem ludowym*. Katowice 1930; B. Bazielich: *Strój ludowy w Polsce*. Warszawa 1997; P. Hulka-Laskowski: *Śląsk za Olzą…*; G. Fierla: *Strój Lachów Śląskich*. Wrocław 1969; Idem: *Strój cieszyński*. Czeski Cieszyn 1977; K. Piegza:

z wymienionych noszony był przez ludność nazywaną Jackami jabłonkowskimi, zamieszkującą Jabłonków i jego okolice (dzisiejszy południowy teren Zaolzia). Drugi natomiast nosiła ludność zasiedlająca północne i północno-zachodnie nizinne tereny Śląska Cieszyńskiego, tzw. Lasi śląscy (tak byli nazywani przez mieszkańców okolic górskich)[256].

Do dzisiaj kapele góralskie i zespoły folklorystyczne występują w strojach Beskidu Śląskiego. Zdarza się również, że para młoda bierze ślub w strojach ludowych (choć jest to zjawisko rzadkie). Również mieszkanki Cieszyna reprezentujące pokolenie starsze uczestniczą w nabożeństwach niedzielnych w strojach ludowych (strój cieszyński)[257]. Współcześnie można zaobserwować powrót stroju ludowego. Mieszkanki Trójwsi (tylko niektóre) decydują się na ubiór góralski w czasie najważniejszych wydarzeń życiowych, np. podczas zaślubin czy w czasie chrztu dziecka (dotyczy to również samego potomstwa)[258]. Pojawiają się elementy stroju góralskiego (np. hafty), które urozmaicają odzież odświętną, sceniczną, szczególnie wśród osób interesujących się przekształceniami folkloru – muzyką folkową czy etnodesignem[259].

2.9.2. Język. Gwara

Na początku istnienia Śląska Cieszyńskiego posługiwano się językiem łacińskim. Dopiero od połowy XIV wieku zaczął się pojawiać język niemiecki, natomiast sto lat później to język czeski został językiem urzędowym. Stało się tak, ponieważ był on bardziej zrozumiały dla miejscowej ludności niż łacina czy język niemiecki[260].

Jak wiadomo, wiek XVI był złotym czasem dla literatury polskiej, a także dla Śląska Cieszyńskiego. Szczególnie reformacja silnie wpłynęła na życie umysłowe tegoż regionu. W tym okresie religią dominującą był luteranizm – „cała ziemia cieszyńska z wyjątkiem okolic Czechowic, w myśl zasady »cuius regio, eius religio – czyj kraj, tego religia« przyjęła luteranizm za ówczesnym władcą księciem Wacławem Adamem (1545–1579). Przy każdym domu modlitwy zakładano

Nakrycia głowy kobiet cieszyńskich. Czeski Cieszyn 1979; L. Malicki: *Kożuchy górali śląskich*. „Zaranie Śląskie" 1937, z. 3, s. 188–192; J. Londzin: *Stroje ludowe*. „Zaranie Śląskie" 1931, R. 7, z. 3, s. 139–159; B. Polaczkowa: *Tekstylia i strój na Śląsku Cieszyńskim w XVI–XVIII wieku*. „Polska Sztuka Ludowa" 1967, nr 3, s. 135–147; B. Polaczkowa: *Strój cieszyński w XIX wieku*. „Polska Sztuka Ludowa" 1972, nr 3, s. 153–170.

[256] M. Dembiniok: *Zarys kultury ludowej Śląska Cieszyńskiego…*, s. 8–12.

[257] Spostrzeżenia prywatne autorki pracy.

[258] Patrz: aneks 3. Fotografie, fotografia 3.

[259] Więcej: K. Czerwińska: *Sztuka ludowa na Śląsku Cieszyńskim. Między tradycją a innowacją*. Katowice 2009.

[260] D. Kadłubiec: *Cieszyńsko-zaolziańska polszczyzna*. Katowice 1994, s. 8; więcej: Idem: *W cieszyńskim mateczniku…*

szkoły, gdzie nauczano czytania i pisania. Tak więc zbory miały ogromny udział w rozwoju języka i piśmiennictwa narodowego (nauka odbywała się w języku ojczystym, czytano m.in. dzieła M. Reja czy J. Kochanowskiego)"[261].

Za panowania Habsburgów w szkołach cieszyńskich uczono pisma gotyckiego, tzw. szwabachy. Dopiero od roku 1848 zaczęto używać czcionek łacińskich (wtedy to ukazały się pierwsze egzemplarze „Tygodnika Cieszyńskiego", który później funkcjonował jako „Gwiazdka Cieszyńska")[262].

Na obszarze Śląska Cieszyńskiego można zauważyć występowanie gwary cieszyńskiej, która jest jedną z gwar zespołu południowo-śląskiego. Jego wspólną cechą jest brak mazurzenia. W południowej części ziemi cieszyńskiej (Polska: Jaworzynka, Koniaków, Istebna; Czechy: Nawsie, Mosty, Jabłonków) występuje tzw. jabłonkowanie[263]. Zjawisko to polega na silnym zmiękczaniu spółgłosek *sz*, *ż*, *cz*, *dż*, np. *siedzieć* – siedzieć, *biczia* – bicza.

Kolejną cechą jest udźwięcznianie międzywyrazowe, np. *brad Adam*, *człowieg idzie*, *sog owocowy*. Specyficzna jest również wymowa *rz* + *y*, np. grzyby – *grziby*, krzywda – *krziwda*, krzywy – *krziwy*, która występuje na całym Śląsku. Istnieją także wyrazy, w których nagłosowe *śr*, *źr* przekształciło się w *strz*, *zdrz*, np. środa – *strzoda*, źródło – *zdrzódło*, a śródgłosowe *jrz* – w *zdrz*, np. obejrzeć się – *obezdrzić się*, ujrzeć – *dozdrzić*. Są to cechy charakterystyczne dla dialektów śląskich, a tym samym dla gwary cieszyńskiej.

Następną cechą, która wyróżnia omawianą gwarę, jest wymowa samogłosek nosowych, np. gęba – *gymba*, zęby – *zymby*. Inaczej mówi się w Istebnej, a inaczej w okolicach Cieszyna (na północ), np. Istebna: *widzym krowym*, Cieszyn: *widzym krowe*[264]. Z kolei w kierunku Bogumina (północny zachód) używa się podobnej formy jak w okolicach Cieszyna, tj. *gymba*, *zymby*, ale wygłosową nosówkę wymawia się jak *a*, np. *widza ta baba*. W gwarze cieszyńskiej jest wiele wyrazów, które odróżniają ją od innych gwar śląskich. Są to ślady słownictwa staropolskiego, np. *gid* – robactwo, *gizd* – obrzydliwiec, *króm* – oprócz, *oje* – dyszel wozu, *snęby* – swaty. Funkcjonuje też wiele wyrazów, których znaczenie nie pokrywa się z ogólnopolskim, np. ogólnopolski biedny – ubogi, a w gwarze cieszyńskiej *biydny* – chory, słabowity; mnożyć – powiększać, pomnażać (ogólnopolski), *mnożyć* – uprawiać (gw. cieszyńska)[265]. Specyfika związana z położeniem geograficznym Śląska Cieszyńskiego (w tym Beskidu Śląskiego) powoduje, że teren ten nie jest wolny od zapożyczeń językowych (język czeski, język słowacki), np. z języka czeskiego: *wielebniczek* – proboszcz, *siedlok* – bogaty gospodarz, *obec* – gmina, *galaty* – spodnie, *browek* – wieprzek, *cesta* – droga, *kiery* – który, *skyrz* – z powodu; ze słowackiego (szczególnie na południowym wschodzie):

[261] Ibidem, s. 10.
[262] D. Kadłubiec: *Cieszyńsko-zaolziańska polszczyzna*…, s. 10.
[263] A. Zaręba: *Gwara cieszyńska na tle dialektów śląskich*. „Kalendarz Śląski" 1974, s. 94.
[264] Ibidem, s. 96.
[265] Ibidem, s. 97.

wreco – worek, wymię owcy lub kozy, *czuć* – słyszeć, *hladać* – szukać, *dołu* – na dół, *hore* – do góry. Istnieją również zapożyczenia z języka niemieckiego, np. *sztok* – piętro, *blot* – piec kuchenny, *ancug* – ubranie, *mantel* – płaszcz, *szrank* – szafa. Niektóre zapożyczenia sięgają też środkowego Śląska, np. *niemocny* – chory, *pracny* – mozolny, ciężki, *tróchła*, *trówła* – skrzynia, *stróm* – drzewo[266]. „[…] ten odrębny językowo region jest blisko związany z literacką polszczyzną. Najbardziej łączy gwarę cieszyńską z polskim językiem ogólnonarodowym brak mazurzenia i prawie że identyczna wymowa samogłosek nosowych. I gdyby nie znaczna odrębność wyrazowa, jaką się odznacza gwara cieszyńska, to trudno by było ją odróżnić od potocznej polszczyzny"[267].

2.9.3. Instrumentarium ludowe

Według Sobieskiej instrumenty muzyczne (ludowe) „są jednym z przejawów kultury ludowej, zmiennej w czasie, uzależnione w treści i formie od układu stosunków społecznych, gospodarczo-produkcyjnych, od uwarunkowań geograficznych, kultury – reagującej na zewnętrzne wpływy kulturowe i otaczające wzory profesjonalne"[268]. Melodie instrumentalne mają swoje podłoże w repertuarze wokalnym. „Najczęściej spotykamy w rodzimej muzyce ludowej melodie wokalne w wersji instrumentalnej, a kształtowanie melodii na instrumenty odbywa się często na wzorach typowych dla gatunku pieśni, czyli melodii wokalnych"[269].

Podążając za systematyką Ericha Hornbostla i Curta Sachsa z 1914 roku, w polskim instrumentarium ludowym można spotkać instrumenty z każdej z grup. Są to przede wszystkim chordofony i aerofony, ale też idiofony i membranofony[270].

---

[266] Zob. więcej na temat sytuacji językowej na Śląsku Cieszyńskim: J. Bystroń: *O mowie polskiej w dorzeczu Stonawki i Łucyny w Księstwie Cieszyńskim*. Kraków 1885; A. Zaręba: *Gwara cieszyńska…*; J. Basara: *Słownictwo polskich gwar Śląska na terenie Czechosłowacji*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975; B. Cząstka: *Gwary Zaolzia*. Katowice 1984; J. Latocha: *Język polski na Śląsku Cieszyńskim w Czechosłowacji. Sytuacja językowa i jej perspektywy na tle uwarunkowań historycznych*. „Przegląd Polonijny" 1988, T. 14, z. 2, s. 78–83; Idem: *Polsko-czeskie pogranicze na Śląsku Cieszyńskim. Zagadnienia językowe*. Kraków 1997; J. Damborský: *Gwara czesko-cieszyńska*. W: *Z badań porównawczych języków oraz dialektów słowiańskich i niesłowiańskich na ziemiach nadodrzańskich*. Red. J. Brzeziński. Zielona Góra 1992; I. Nowakowska-Kempna: *Pogranicze językowo-kulturowe w perspektywie badań językoznawstwa porównawczego (zarys problematyki)*. W: *Śląsk w badaniach językoznawczych: badanie pogranicza językowo-kulturowego polsko-czeskiego*. Red. I. Nowakowska-Kempna. Katowice 1993, s. 22–35; J. Raclavska: *Język polski na Śląsku Cieszyńskim w XIX wieku*. „Spisy Filozofické fakulty Ostravské univerzity" 1988, s. 111.

[267] A. Zaręba: *Gwara cieszyńska…*, s. 97.

[268] J. Sobieska: *Polski folklor muzyczny*. Warszawa 2006, s. 85.

[269] J. Bauman-Szulakowska: *Polski folklor muzyczny…*, s. 44.

[270] L. Bielawski: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*. Warszawa 1999, s. 177; E. Hornbostel, C. Sachs: *Sistematik der Musikpsychologie: Ein Versuch*. „Zeitschrift für Ethnologie" 1914, Heft 4–5, s. 553–590.

Pewne grupy instrumentów występują licznie z wieloma odmianami i mają szeroki zasięg, inne z kolei pojawiają się tylko w danym regionie (np. gajdy śląskie – Beskid Śląski). Specyficzna kultura Karpat wywarła duży wpływ na występujące na Śląsku Cieszyńskim instrumentarium. Związane to było ze specyfiką kultury pasterskiej (wpływ Wołochów omówiony wcześniej). Dotyczy to szczególnie grupy instrumentów aerofonowych, które występują tu dosyć licznie.

Przykładem może być zachowany i używany do dnia dzisiejszego instrument pasterski należący do grupy aerofonów ustnikowych – trombita. Podobne instrumenty znane są na terenie całego łuku karpackiego, a także w centralnej i wschodniej Polsce pod nazwą ligawki lub bazuny[271]. Zagadnieniami związanymi z problematyką instrumentów ludowych, kapel Beskidu Śląskiego i Żywieckiego od wielu lat zajmuje się Alojzy Kopoczek[272]. Opisuje on głównie instrumenty dęte: aerofony swobodne (np. bicz, gwizdek), wargowe (np. piszczałka sałasznikowa), stroikowe (np. piszczałki podwójnostroikowe koniczne bez otworów palcowych, piszczałki pojedynczostroikowe cylindryczne bez otworów palcowych i instrumenty dudowe), ustnikowe (np. trombity, rogi) jako charakterystyczne dla Beskidu Śląskiego[273], jak i występowanie cymbałów na Śląsku Cieszyńskim[274]. „[…] polskie instrumenty karpackie wykazują w wielu wypadkach rozległe związki z podobnymi wytworami kulturowymi występującymi wśród innych narodów i grup etnicznych”[275].

Według Kopoczka cymbały związane z tradycją ludową zachowały się w południowo-wschodniej Polsce jako tzw. cymbały rzeszowskie czy w północno-wschodniej Polsce jako cymbały wileńskie. Instrument ten pojawił również się po II wojnie światowej na ziemiach zachodnich (ze względu na przesiedlenia

---

[271] A. Kopoczek: *Etniczność i interetniczność w cieszyńskim instrumentarium muzycznym*. W: *Pogranicza kulturowe i etniczne w Polsce*. Red. Z. Kłodnicki, H. Rusek. Wrocław 2003, s. 159–171.

[272] Zob.: *Instrumenty muzyczne Beskidu Śląskiego i Żywieckiego. Aerofony proste i ich repertuar*. Bielsko-Biała 1984; *Ludowe narzędzia muzyczne z ceramiki na ziemiach polskich*. Katowice 1989; *Nauka gry na okarynie*. „Skrypty Uniwersytetu Śląskiego” 1990, nr 449; *Piszczałki bez otworów bocznych Beskidu Śląskiego i Żywieckiego*. W: *Polskie instrumenty ludowe. Studia folklorystyczne*. Red. A. Dygacz, A. Kopoczek. Katowice 1981; *Ludowe instrumenty muzyczne polskiego obszaru karpackiego. Instrumenty dęte*. Rzeszów 1996; *Cymbały na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Kultura ludowa na pograniczu*. Red. D. Kadłubiec. Katowice 1995; *Kapele ludowe na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Nasza Ojcowizna. Jednodniówka na 30-lecie Sekcji Folklorystycznej Zarządu Głównego Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego*. Red. D. Kadłubiec. Czeski Cieszyn 1995, s. 457; *Etniczność i interetniczność w cieszyńskim instrumentarium muzycznym*…, 159–171; *Z badań nad instrumentami muzycznymi w Karpatach Polskich (uwagi metodologiczne)*. W: *Kultura, język, edukacja*. T. 1. Red. R. Mrózek: Katowice 1995, s. 267–275.

[273] A. Kopoczek: *Instrumenty muzyczne Beskidu Śląskiego i Żywieckiego*…; *Ludowe instrumenty muzyczne polskiego obszaru karpackiego. Instrumenty dęte*…

[274] Idem: *Cymbały na Śląsku Cieszyńskim*…, s. 113–119.

[275] Idem: *Instrumenty muzyczne Beskidu Śląskiego i Żywieckiego*…; *Ludowe instrumenty muzyczne polskiego obszaru karpackiego*…, s. 8.

ludności polskiej z terenu Litwy, Białorusi i Ukrainy)[276]. Na Śląsku Cieszyńskim występował na przełomie lat 20. i 30. XX wieku. Funkcjonował jako własność wędrownych muzyków bądź też był częścią kapeli. Według Kopoczka istnieją tylko fragmentaryczne informacje na temat życia muzycznego dawnego Cieszyna. Na zamku cieszyńskim odbywały się liczne zabawy, uczty oraz festyny i można się domyślać, że towarzyszyły im kapele (działające w mieście i na zamku). Od XIX wieku, poprzez prześledzenie źródeł, można dookreślić najbardziej typowe składy. Oprócz typowego składu (o czym mowa dalej) badacz podaje również grupy muzyków, klasyfikując je jako: kapele mieszane, kapele smyczkowe i kapele dęte[277].

Najstarszym poświadczonym typem kapeli Beskidu Śląskiego był skład: gajdy i skrzypce – „Typowy skład kapeli to były gajdy i skrzypce. […] na muzyce, czyli przi tańcowaniu to już grali Gadosze, to był skrzypek i gajdosz. To był skład kapeli, ten nasz… typowy beskidzki – Istebna, Jaworzynka, Koniaków […]"[278]. Kolejnym przykładem kapeli był zestaw: gajdy i cymbały, który całkowicie zaniknął, a wiadomości o jego funkcjonowaniu zachowały się m.in. w pracy Lucjana Malinowskiego[279].

Kapele smyczkowe stały się podstawą kapel ludowych w Polsce i na Śląsku Cieszyńskim. Był to skład: skrzypce I (prym), skrzypce II (sekund) i bas, gdzie prymista grał główną melodię z ornamentyką, drugi skrzypek zaznaczał słabe części taktu, natomiast basista akcentował mocne części taktu – „Ten rodzaj muzykowania jest szczególnie charakterystyczny dla repertuaru o wyrazistej wertykalności harmonicznej, czyli dur-moll, i różni się zdecydowanie od gry zespołów podhalańskich"[280]. Najbardziej rozpowszechnione na ziemi cieszyńskiej były jednak kapele mieszane[281]. Wspomina o tym Jan Kubisz[282] w swoich zapiskach, wymieniając zespół składający się ze skrzypka, klarnecisty, basisty i cymbalisty, gdzie poszczególne instrumenty miały oznaczać główne postaci wesela: klarnet – pan młody (*żenich*), skrzypce – pani młoda (*młoducha*), bas – ojciec, a „cymbał symbolizował realistę – liczącego, kto za muzykę zapłaci, a kto nie. Po skończonym bowiem tańcu chłopcy cisnęli się do cymbalisty i jeden po drugim papierowe dziesiątniki wtykali w otwór cymbału […]"[283].

---

[276] Idem: *Cymbały na Śląsku Cieszyńskim*…, s. 115; P. Dahlig: *Cymbaliści w kulturze polskiej*. Warszawa 2013, s. 27.

[277] Idem: *Kapele ludowe na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Płyniesz Olzo*. Red. D. Kadłubiec i in. Czeski Cieszyn 2016, s. 202–203.

[278] Wywiad z Zuzanną Kawulok (Istebna, kwiecień 2016).

[279] Za: A. Kopoczek: *Kapele ludowe na Śląsku Cieszyńskim*…, s. 204; J. Marcinkowa: *Tańce Beskidu*…, s. 28; również: Z.J. Przerembski: *Charakterystyka instrumentów dudowych. Zarys problematyki*. „Polski Rocznik Muzykologiczny" 2006, s. 202.

[280] A. Kopoczek: *Kapele ludowe na Śląsku Cieszyńskim*…, s. 205.

[281] Idem: *Cymbały na Śląsku Cieszyńskim*…, s. 50.

[282] J. Kubisz: *Pamiętnik starego nauczyciela*. Cieszyn 1928, s. 30.

[283] J. Tacina: *Śląskie tańce ludowe*. T. 1: *Śląsk Cieszyński*. Bielsko-Biała 1981, s. 24.

Jan Tacina przytacza również skład kapeli, o której dowiedział się od Franciszka Londzina z Zabrzega, urodzonego tam w 1876 roku. Była to kapela weselna z czasów jego młodości: klarnet D, trąbka C, skrzypce i cymbały[284]. Zestawy aerofonów i chordofonów można było spotkać w okolicach Trzyńca, Łyżbic, Stonawy, Dębowca[285]. Z kolei popularność orkiestr dętych wzrosła na Śląsku Cieszyńskim po 1790 roku (sprzyjała temu przynależność do zaboru austriackiego, w którym funkcjonowało wiele orkiestr wojskowych). Prawdopodobnie pierwsza kapela dęta w Beskidzie Śląskim powstała w 1848 roku, a założona została przez Andrzeja Wantuloka. Kapele dęte rozpowszechnione zostały na terenie całego Śląska Cieszyńskiego (m.in. Bogumin, Brenna, Cieszyn, Frysztat, Goleszów, Hażlach, Istebna, Jabłonków, Leszna, Łazy, Mazańcowice, Orłowa, Pastwiska, Sibica, Skoczów, Stonawa, Ustroń, Wisła, Zabrzeg, Zebrzydowice i inne) i miały różne składy, np. Trzyniec: flet, klarnet Es, klarnet B, trąbka, skrzydłówka, bas; Istebna: klarnet Es, klarnet B, trąbka, skrzydłówka, tenor i bas[286].

Obecnie w Beskidzie Śląskim używa się profesjonalnych chordofonów pochodzenia lutniczego bądź fabrycznego (altówki, skrzypce, kontrabas), natomiast niewielu jest na tym obszarze budowniczych instrumentów tradycyjnych, szczególnie aerofonowych. Do takich nielicznych wyjątków można zaliczyć Zbigniewa Wałacha[287], który od wielu lat jest twórcą instrumentów i jednocześnie muzykiem ludowym. Wynika to po części z naturalnych przesłanek – jako kontynuacja tradycji, ale też działanie to wzmacniane jest odgórnie przez instytucje kulturalne i edukacyjne. Wałach wytwarza w sposób tradycyjny rogi pasterskie, trombity i gajdy śląskie[288]. Proces ten inicjowany jest przez działania edukacyjne, mianowicie muzyk współpracuje z młodymi uczniami, którzy są zainteresowani arcytrudną sztuką wytwarzania regionalnych instrumentów i zdobywaniem wiedzy na ten temat. Dzieje się to w ramach różnych programów grantowych na szczeblu zarówno regionalnym, jak i ministerialnym[289].

---

[284] A. Kopoczek: *Kapele ludowe na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Płyniesz Olzo…*, s. 25.

[285] Za: A. Kopoczek: *Kapele ludowe na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Nasza Ojcowizna…*, s. 51; więcej: Idem: *Kapele ludowe na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Płyniesz Olzo…*, s. 207.

[286] Idem: *Kapele ludowe na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Płyniesz Olzo…*, s. 208.

[287] E. Cudzich: *Beskidzkie instrumenty – wartość estetyczna i kontynuacja tradycji*. „Twórczość Ludowa" 2012, nr 1–2(72), s. 13–16. Więcej: podrozdział 5.2.2. *Wybitni muzykanci związani z Beskidem Śląskim*, Patrz: aneks 3. Fotografie, fotografia 5.

[288] Patrz: aneks 3. Fotografie, fotografia 7.

[289] M.in. Zbigniew Wałach wraz z uczniem Rafałem Bałasiem realizowali projekt pt. *Budowa rogu pasterskiego i trombity* (2014) w ramach III edycji programu „Szkoła Mistrzów Budowy Instrumentów Ludowych" organizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca.

2.9.4. Tańce

Pierwsze wzmianki na temat tańców ludowych na ziemi cieszyńskiej pojawiły się w XIX wieku w pracach Bogumiła Hoffa i Lucjana Malinowskiego[290]. Najczęściej były to opisy literackie, które nie oddawały specyfiki tańca ani charakterystyki figur i kroków. Dokładniejsze w opisach okazały się prace Jana Taciny i Jerzego Drozda[291]. „[…] wzmianki o tańcach beskidzko-cieszyńskich zamieszczają w swoich pracach František Sláma oraz Josef Vluka. Wiadomości te są jednak bardzo ogólnikowe, jak to na ogół miało miejsce w pracach badaczy XIX wieku"[292]. Oprócz prac Slámy[293] i Vluki[294] Janina Marcinkowa wymienia monografię Ivo Stolařika[295], a także zbiory z XVI wieku, które przetrwały w pracy Čenka Zíbrta[296].

Taniec na Śląsku Cieszyńskim, a szczególnie w Beskidzie Śląskim, ściśle związany był z obrzędowością doroczną i rodzinną. W okresie bożonarodzeniowym chodzono po kolędzie, w dniu święta Trzech Króli z Mikołajami (zwyczaj występujący tylko w tym regionie etnograficznym), zaś w czasie wielkanocnym – z marzanną, goikiem. Również przy okazji wspólnych prac gospodarskich związanych z pomocą sąsiedzką – tzw. pobaby, szkubaczki (darcie pierza), prządki, łuskanie fasoli, obróbka lnu – organizowano zabawy taneczne. Niedziela i święta także sprzyjały urządzaniu zabaw np. w karczmie, podczas których taniec odgrywał jedną z ważniejszych ról. Wielkim świętem (dla górali) związanym z tańcem było wypędzanie owiec na pastwiska w okresie wiosennym. Dotyczyło to szczególnie młodzieży, która po pierwszym udoju organizowała wspólne tańce i zabawy[297].

Taniec wpisany w obrzędowość rodzinną często związany był z określonymi osobami, miejscem i czasem wykonania. Dzięki temu pozostawał niezmienny. Przykładem może być tzw. bioły, który był wykonywany podczas oczepin panny młodej przez zamężne kobiety. Pełnił on funkcję inicjacji *młoduchy* (panny młodej). Dzięki niemu młoda była symbolicznie przyjmowana do grona mężatek. Niektóre tańce, jak np. kotek, w którym oprowadzano pannę młodą po całej zagrodzie, miały także określoną funkcję pragmatyczną. Zdaniem Marcinkowej czynność ta pozwalała na zapoznanie młodej mężatki z nowym gospodar-

[290] J. Marcinkowa: *Tańce Beskidu*…, s. 6.

[291] J. Tacina: *Zbiór tańców ludowych Śląska Cieszyńskiego*. „Kalendarz Zwrotu" 1956, s. 144–152; Idem: *Tańce ludowe Śląska Cieszyńskiego*. „Kalendarz Zwrotu" 1956, s. 120–136; J. Drozd: *Wiązanka tańców śląskich*. Poznań 1937; Idem: *Dożynki cieszyńskie*. Katowice 1964.

[292] J. Marcinkowa: *Folklor taneczny Beskidu Śląskiego*. Warszawa 1969, s. 8.

[293] J. Sláma: *Vlastinecké putování na Slesku*. Praha 1885.

[294] J. Vluka: *Národní tance ve východním Slesku*. „Český Lid" 1898, nr 8.

[295] I. Stolařik: *Hrčava*…

[296] Č. Zíbrt: *Jak se kdy v Čechách tancovalo*. Praga 1895.

[297] P. Zawada: *Z życia górali z Istebnej i okolicy*. „Beskid Śląski" 1932.

stwem[298]. Taniec pełnił także funkcję magiczną. Związany był z hodowlą bydła, uprawą roli. Tańczono w zapusty, aby „dobrze rosło" (głównie chodziło o len)[299]. Najpopularniejszy we wsiach beskidzkich (na południu) był taniec zwany owięziokiem, a także masztołka, wrona i rejna[300]. Wykonanie owięzioka nie było związane z konkretną melodią, jak to często ma miejsce w przypadku tańców ludowych. Można go było tańczyć z towarzyszeniem różnych pieśni i melodii beskidzkich. Całość tańca obejmowała część śpiewaną i część taneczną. Tempo śpiewu zmieniało się w zależności od nastroju melodii i pomysłu osoby, która inicjowała przyśpiewkę. Część druga miała dwa etapy o zmiennym charakterze: wolnym i szybkim[301].

Jak pisze Paweł Łysek[302], nazwa tańca pochodzi od owięziej skóry, czyli skóry wołu, krowy lub cielęcia, z której wyrabiano kierpce do tańca. Owięziok był tańcem zalotnym, podczas którego chłopak lub mężczyzna opłacał kapelę i popisywał się przed wybranką śpiewem, zapraszając ją do tzw. chodzónego. W okolicach Cieszyna i Skoczowa tańczono najczęściej jawornickiego i czardasza śląskiego, a niedaleko Karwiny i Bogumina (na północy) tańce: za wodą, tkacki, ostrawski. Na całym obszarze Śląska Cieszyńskiego tańczono rechtora, świniorza, kozoka i kołomajki[303].

Według Karola Hławiczki cennym źródłem poznania muzyki ludowej Śląska Cieszyńskiego są zeszyty muzyczne wiejskich muzyków z okolic Zabrzega, z rodziny Londzinów[304]. Rodzina ta działała jako kapela ludowa, której założycielem był Jan Londzin (1821–1906)[305]. Najstarszym zbiorem z melodiami tańców jest zbiór Jana Londzina, zawierający 294 melodie. Znalazły się tam następujące tańce: 30 walców, 4 szotysze, 7 polek i galopów, 6 mazurów, 1 krakowiak, 10 marszów oraz 43 inne tańce[306] i pieśni. Najpopularniejsze były wtedy tzw. tańce wolne (powolne, starodawne, chodzone), czyli polonezy ludowe, których

[298] J. Marcinkowa: *Folklor taneczny Beskidu Śląskiego…*, s. 30–31.

[299] J. Sikora: *Pobaba na len*. „Zaranie Śląskie" 1908, R. 2, z. 3, s. 143–144.

[300] Za: D. Kadłubiec: *Kultura ludowa*. W: *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne…*, s. 244.

[301] P. Łysek: *Twarde żywobyci Jury Odcesty*. Londyn 1970; więcej: M. Kiereś: *Uwagi o zmianach kulturowych górali Śląska Cieszyńskiego. Wybrane zagadnienia z badań terenowych*. „Studia Etnologiczne i Antropologiczne" 1997, s. 89–96.

[302] Ibidem

[303] Za: D. Kadłubiec: *Kultura ludowa…*, s. 244.

[304] Za: K. Hławiczka: *Muzyka ludowa Śląska Cieszyńskiego*. W: *Z zagadnień twórczości ludowej. Studia folklorystyczne*. Red. R. Górski, J. Krzyżanowski. Wrocław 1972, s. 285; J. Tacina: *Ze wspomnień o Londzinach*. „Zaranie Śląskie" 1960, z. 1, s. 120–124.

[305] Jan Londzin miał trzech synów: Jana, Antoniego i Józefa. Jan (syn) miał pięciu synów: Jana, Andrzeja, Pawła, Józefa i Michała. Antoni miał trzech synów: Józefa, Franciszka i Jana, zaś Józef był bezdzietny – za: J. Tacina: *Ze wspomnień o Londzinach…*, s. 120–124.

[306] W tym zbiorze znajdują się również tańce o takich nazwach, jak: Holan, Sieben Schritt, Cygon, Zwei Schritt, Całowany, Kukulinka, Gęsior, Bioły, Kocurek, Szewiec – za: K. Hławiczka: *Muzyka ludowa Śląska Cieszyńskiego…*, s. 285.

w zbiorze Londzina znalazło się 118[307]. Drugi jego zbiór zachował się tylko fragmentarycznie (tj. numery od 132 do 180) – razem 49 tańców, w tym najwięcej tańców wolnych (57%)[308]. Z kolei trzeci zeszyt Józefa Londzina (syna Antoniego[309]) (*Notten – Buch des Joseph Londzin – Zabrzeg, am. 22. May 1852*) zawiera 31 tańców wolnych (w tym 14 bez nazwy), co stanowi 31% wszystkich tańców, 4 walce, 11 polek, 1 galop, 3 mazury, 2 marsze oraz 18 innych tańców, a między nimi taniec śląski o nazwie całowany.

Te trzy zeszyty ukazują dominację poloneza i jego pozycję na Śląsku Cieszyńskim w pierwszej połowie XIX wieku. Karol Hławiczka pisał o tym w następujący sposób: „ta obfitość tańców oraz pieśni o rytmach poloneza w folklorze Śląska Cieszyńskiego świadczy nie tylko o olbrzymiej popularności poloneza w tym czasie, ale także o tym, jak wielki wpływ wywarł na muzykę ludową tego kraju reprezentacyjny taniec polski, polonez. Jego wpływ na Śląsku jest znacznie większy niż w innych regionach kraju"[310]. Natomiast o kołomajce Stefan Marian Stoiński pisał: „Ciekawym przykładem jest np. taniec pod nazwą Kałamajka. Ruski ten taniec przyswoili sobie Ślązacy gdzieś na przełomie wieków XVIII i XIX w epoce wojen napoleońskich, kiedy na Śląsku stacjonowały wojska rosyjskie i ruskie […]. Otóż kołomyjkę tę tańczono na Śląsku do słów:

Kołomajka tańcujcie,
Jyny pieca szanujcie itd.

Taniec ten wraz z melodią zachował się również u Ślązaków języka niemieckiego, ale do słów: *Um den Maibaum tanzt herum*, przy czym Ślązacy niemieccy tłumaczyli dowcipnie na język niemiecki wyraz »Kałomajka« jako Koło moika, Koło drzewa majowego = Um den Maibaum"[311].

Problematyką tańca zajmował się także Tacina, który objął swoimi badaniami cały Śląsk Cieszyński wraz z miejscowościami znajdującymi się po lewej stronie Olzy[312]. Sporządzone przez niego opisy tańców znalazły się w kolejnych numerach wydawanych na Śląsku czasopism, m.in. w „Zwrocie"[313]. W swoich pracach dzielił tańce ze względu na sposób tańczenia (taniec pojedynczych par, np. owczarek, lender, szotysz, czy tańce zespołowe, np. kaczok, krzyżok, kozio-

[307] J. Tacina: *Zapomniany taniec ludowy.* „Kalendarz Beskidzki" 1964, s. 157.

[308] Za: K. Hławiczka: *Muzyka ludowa Śląska Cieszyńskiego…*, s. 286.

[309] Jego następcą był syn, ks. Józef Londzin (1864–1929), założyciel Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego na Śląsku z siedzibą w Cieszynie.

[310] K. Hławiczka: *Zbiór nieznanych polonezów polskich…*, s. 23–67.

[311] M. Stoiński: *Rytmy polskie w śląskich pieśniach i tańcach ludowych.* „Zaranie Śląskie" 1945, R. 16, s. 51.

[312] J. Tacina: *Śląskie tańce ludowe.* T. 1…

[313] „Zwrot" 1951, nr 12; „Kalendarz Zwrotu" 1956, 1958.

rajka, piłka, zagrodnik), w zależności od metrum (np. w dwumiarze: szpacyr polka, kozok, w trójmiarze: walc, szustany i inne), a także na tańce tzw. naśladujące (najczęściej ruchy zwierząt, np. zajączek, związane z rzemiosłem, np. szewc, kowol) i zabawy (podczas wesela: bioły). W ramach tej systematyki można odnaleźć klasyfikację tańców ze względu na charakterystyczne kroki lub figury, np. krok boczny dosuwany czy podskok nożycowy. W zbiorach znajdują się zapisy linii melodycznych i tekstów oraz ich warianty (o ile takie istnieją), a także opisy wykonania przeznaczone dla tancerzy[314].

W latach 50. XX wieku materiały dotyczące tańca zaczęła gromadzić Janina Marcinkowa[315], która swoje badania rozpoczęła w 1949 roku. Opierała się na pracach wcześniejszych zbieraczy, np. Jerzego Drozda[316], i zbiorach Jana Taciny oraz na badaniach własnych. W swoich publikacjach zawarła nie tylko opisy choreotechniczne tańców, zasięg ich występowania, ale również charakterystykę regionu (m.in. tło geograficzne, zarys dziejów, strój oraz wybrane obrzędy i zwyczaje)[317]. Wspomniała również o funkcji akompaniamentu i rodzajach instrumentów towarzyszących tańcom. „Różnorodność i obfitość form tanecznych Beskidu Śląskiego utrudnia w znacznej mierze przeprowadzenie systematyki i uporządkowanie materiału według jednolitych kryteriów"[318].

Józef Ligęza podzielił tańce według cech formalnych, tj.: chodzone, koliste (pary obracają się lub wirują), złożone[319]. Z kolei Jan Tacina stosował podział według kryterium liczby osób biorących udział w tańcu oraz według treści zawartych w ruchach, wyodrębniając: tańce jednej pary (dwumiarowe, trójmiarowe), tańce zespołowe (pary ustawione w szeregach, rzędach, trójkach, w czterech parach), tańce naśladujące (imitacja ruchów zwierząt, ruchów rzemieślników, groteska, zabawa)[320]. W zbiorze Drozda tańce zostały uszeregowane po części według funkcji, jaką pełnią, ale też według treści: tańce obrzędowe, tańce naśladowcze, tańce cechowe, zabawy[321].

Według Marcinkowej tańce mogą być usystematyzowane w różny sposób, według różnych kryteriów. Może to być np. uszeregowanie według funkcji: tańce

---

[314] J. Tacina: *Opisy choreograficzne tańców ludowych*. „Zwrot" 1952, nr 1, s. 9–10.

[315] Zob.: *Tańce Beskidu…*; *Kozoka bych tańcowała*. W: *Płyniesz Olzo…*; *Folklor taneczny Beskidu Śląskiego…*; *Folklor taneczny regionu cieszyńskiego*. W: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. Red. J. Kubik. Katowice 1977, s. 37–49; J. Marcinkowa: *Tradycyjne tańce Pogórza i Beskidu Cieszyńskiego*. W: *Górnośląski Almanach Muzyczny*. Red. E. Bogusławski, K. Bula. Katowice 1988, s. 67–82.

[316] J. Drozd: *Wiązanka tańców śląskich…*; Idem: *Dożynki cieszyńskie…*

[317] J. Marcinkowa: *Tańce Beskidu…*

[318] Ibidem; również: A. Chybiński: *Z pism. O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*. Przygotował do druku L. Bielawski. Kraków 1961; K. Turek: *Śląskie tańce ludowe w pracach Adolfa Chybińskiego*. „Polski Rocznik Muzykologiczny" 2004, s. 219–228.

[319] J. Ligęza: *Śląska kultura ludowa*. Katowice 1946, s. 39.

[320] J. Tacina: *Zbiór tańców ludowych…*, s. 144–151.

[321] J. Drozd: *Dożynki cieszyńskie…*, s. 8.

obrzędowe i tańce towarzyskie, według ruchów tancerzy (np. o treści miłosnej, tańce naśladujące ruchy człowieka – kowol, szewc, imitujące ruchy zwierząt – koza, zajączek, odzwierciedlające mimikę, o treści zabawowej – bośkany, stołkowy, czy o treści wojennej)[322]. Inny podział tańców według Marcinkowej, który wydaje się najwłaściwszy, to podział według cech choreotechnicznych (sposób ugrupowania tancerzy i ich ustawienie na płaszczyźnie): tańce pojedynczych par (zwyrtane i z motywem zwyrtania, tańce wirowe i z motywem wirowania, tańce pojedynczych par bez zwyrtania i wirowania), tańce trójkami, tańce zbiorowe (typu chodzonego, po linii koła, popisowe)[323]. O zagadnieniu tym pisali również Bożena Jeszka-Blechert[324] czy Czesław Pilecki[325].

2.10. Zespoły, imprezy, organizacje

W historii Śląska Cieszyńskiego bardzo wyraźnie zaznaczyła się aktywność działaczy społecznych, dzięki którym powstawały chóry, teatry i zespoły amatorskie[326]. Nurt ten spowodował narodziny zespołów regionalnych, których celem było szerzenie folkloru. Od lat 30. XX wieku zaczęto organizować *Regionalne Święto Pieśni i Muzyki*. W „Zaraniu Śląskim" z 1935 roku pisano: „Śląsk Cieszyński jest znany od dawna ze swego bogactwa ludowości, zwłaszcza jeśli chodzi o muzykę […], program święta pieśni urządzony w Wiśle był obfity […], w skład programu wchodziły przeważnie ludowe śpiewy i tańce w opracowaniu chóralnem, orkiestrowem, względnie inscenizacyjnem"[327].

Dzięki Komisji Swojszczyzny Zarządu Związku Ziem Górskich w latach 1935–1938 zorganizowano *Święto Gór* (1935 – Zakopane, 1937 – Wisła, 1938 – Nowy Sącz). Według Piotra Dahliga „to gigantyczne przedsięwzięcie, podjęte z myślą o integracji różnych grup góralskich i przybliżeniu ogólnokarpackiej kultury rzeszom gości i turystów mogły budzić wrażenia imponujące i ogromne nadzieje"[328]. I rzeczywiście – były to nie tylko występy kapel i zespołów regionalnych, ale także prezentacje i wystawy związane z rodzimą sztuką lu-

[322] J. Marcinkowa: *Folklor taneczny Beskidu Śląskiego*, s. 39–40.

[323] Ibidem, s. 42.

[324] B. Jeszka-Blechert: *Gajdy beskidzkie (charakterystyka ogólna)* W: *Z zagadnień folkloru muzycznego…*, s. 75–86.

[325] Cz. Pilecki: *Gajdy – ludowy instrument muzyczny w Beskidzie Śląskim*. „Roczniki Etnografii Śląskiej" 1972, T. 4, s. 91–146.

[326] J. Bauman-Szulakowska: *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922–1939*. Katowice 1994, s. 64; J. Gabryś-Cybulska: *Sylwetki muzyków cieszyńskich w świetle uwarunkowań społecznych*. W: *Kultura muzyczna ziemi cieszyńskiej. Twórczość i życie muzyczne*. Red. C. Grabowski. Katowice 1977, s. 3.

[327] „Zaranie Śląskie" 1935, z. 2, s. 143.

[328] P. Dahlig: *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa 1998, s. 482.

dową. Od 1964 roku organizowany jest na ziemi beskidzkiej *Tydzień Kultury Beskidzkiej*, w ramach którego odbywają się przeglądy w poszczególnych miejscowościach Beskidów, zarówno po stronie polskiej, jak i czeskiej (Żywiec, Wisła, Jabłonków, Istebna, Ujsoły). Tego typu przedsięwzięcia stwarzają okazje do prezentacji instrumentalistów oraz śpiewaków i tancerzy wraz z zespołami nie tylko przed członkami własnej społeczności, ale też przed gośćmi spoza regionu i Polski.

Zespoły regionalne miały i mają ogromny wpływ na propagowanie kultury muzycznej swoich ziem. Pierwsze wzmianki o ruchach zespołów amatorskich pojawiają się w dokumentach z początku XX wieku. Jak wspomina Małgorzata Kiereś[329], w 1908 roku grupa muzykantów z Istebnej została zaproszona do Wiednia na obchody 60. rocznicy urodzin Franciszka Józefa (na pamiątkę tego wydarzenia wydano kartę pocztową, na której zachowane zostały postacie istebniańskich skrzypków i gajdoszy). Dzisiaj zespół ten działa jako Zespół Regionalny Istebna[330]. Na terenie Trójwsi funkcjonują również nieco młodsze grupy – Zespół Regionalny Mały Koniaków i Zespół Regionalny Koniaków[331], a także kapele, m.in. Wałasi (Zbigniew Wałach)[332], Jetelinka i Mała Jetelinka (Monika Wałach)[333], kapele wymienionych zespołów regionalnych, a także kapele o charakterze komercyjnym, m.in. Ochodzita, Rajwach, Sarpacka, Zwyrtni[334].

Obecnie bardzo prężnie działa Gminny Ośrodek Kultury w Istebnej, w ramach którego organizowane są wystawy twórczości ludowej oraz stałe imprezy związane z obrzędowością doroczną i zawodową – pasterską (m.in. wypas owiec, zawody furmanów, kolędowanie, konkurs gwary)[335].

Warto wspomnieć również o jaworzyńskim Muzeum Regionalnym „Na Grapie", którego funkcjonowanie obejmuje nie tylko wystawy ludowej kultury materialnej, ale także warsztaty edukacyjne czy spotkania muzyków związane z obrzędowością doroczną i rodzinną[336]. Wspomagające działania mają miejsce cyklicznie w Ośrodku Edukacji Ekologicznej w Istebnej (warsztaty, spotkania muzyków, koncerty)[337]. Aktywność tego typu jednostek wspomaga edukację ludową społeczności gminy, jak i osób spoza niej. Utrwala wytwory kultury materialnej i duchowej. Dla środowiska muzykantów ludowych organizowane spotkania są okazją do wymiany doświadczeń muzycznych (repertuar, techniki

[329] M. Kiereś: *Wiślańska muzyka i wiślańscy muzykanci*. „Kalendarz cieszyński" 1995, s. 79.

[330] Więcej o jego działalności na stronie kierownika zespołu Tadeusza Papierzyńskiego: http://ozespoleistebna.blog.onet.pl/; aneks 3. Fotografie, fotografia 19.

[331] Aneks 3. Fotografie, fotografia 18.

[332] Aneks 3. Fotografie, fotografia 4. (skład do 2016 roku).

[333] Więcej: podrozdział 5.2. *Kapele ludowe*.

[334] http://www.istebna.eu/turysta/kapele-goralskie [dostęp: 11.06.2016].

[335] http://www.istebna.eu/?p=artykulyShow&iArtykul=56 [dostęp: 20.05.2012].

[336] http://www.nagrapie.beskidy.pl/muzeum-na-grapie.html [dostęp: 1.06.2012].

[337] http://www.istebna.eu/?p=obiektyMore&iObiekt=102 [dostęp: 1.06.2012].

i maniery wykonawcze). Ważnym miejscem dla muzyków beskidzkich była i jest Chata Kawuloka (tzw. kurna chata z 1863 roku)[338], która obecnie pełni funkcje izby regionalnej i muzeum instrumentów pasterskich (miejsce to jest związane z postaciami folklorystów i muzykantów ludowych – Jana Kawuloka i Zuzanny Kawulok)[339]. Z inicjatywy Zbigniewa Wałacha[340] co roku odbywają się spotkania muzyków ludowych Karpat pn. *Spotkania Gajdoszy i Dudziarzy*[341], na których prezentują się znane postaci, głównie mistrzów instrumentów dudowych. Są to instrumentaliści z Polski, Czech, Słowacji, Moraw. Przegląd ten zapoczątkowano w 2001 roku (Istebna-Stecówka). Dwie edycje odbyły sie poza Istebną: w 2009 roku w Rajczy w Beskidzie Żywieckim oraz w 2010 roku w Brennej, już w Beskidzie Śląskim. W poszczególnych edycjach *Spotkań Gajdoszy i Dudziarzy*[342] brali udział m.in. autochtoni, np. sam pomysłodawca Zbigniew Wałach z zespołem Wałasi, Monika Wałach-Kaczmarzyk z zespołem Jetelinka, Zespół Koniaków z Koniakowa, Bartłomiej Rybka z Koniakowa, z sąsiedniego Beskidu Żywieckiego: Bracia Byrtkowie – Edward i Władysław z Pewli Wielkiej, Antoni Gluza ze Szczyrku, Czesław Węglarz z Cisca, Przemysław Ficek z Jeleśni, Marcin Blachura z Żywca, Marcin Pokusa ze Ślemienia, Jan Karpiel-Bułecka z Podhala, z Zaolzia (Republika Czeska): Otmar Kantor z Jabłonkowa, Władysław Zogata z Hrčavy, a ze Słowacji – Ľubomír Tatarka (*Slovenská Ľupča*)[343]. Tego typu spotkania doskonale odzwierciedlają folklor poszczególnych regionów czy krajów w oficjalnej odsłonie (ale też w sytuacjach ludycznych, nieoficjalnych – swobodną wymienność repertuaru ludowego). Właśnie takie wspólne muzykowanie skłania do poznawania nowego repertuaru oraz utrwalania wspólnych wątków melodycznych – i pieśniowych, i tanecznych.

[338] K. Szyszka: *Rola Chaty Kawuloka w Istebnej w przekazie tradycji ludowej górali beskidzkich*. W: *Szlakiem karpackich tradycji ludowych*. Red. B. Lewandowska. Kraków 2012, s. 102–112.

[339] http://www.chatakawuloka.pl/ [dostęp: 10.07.2012]; więcej: podrozdział 5.2.2. *Wybitni muzykanci związani z Beskidem Śląskim*.

[340] Ibidem.

[341] E. Cudzich: *Spotkanie Gajdoszy i Dudziarzy w Istebnej*. „Twórczość Ludowa" 2013, nr 3–4(75), s. 70.

[342] Zob. aneks 3. Fotografie, fotografia 21.

[343] Ibidem.

Rozdział 3

Rozwój folklorystyki muzycznej na Śląsku Cieszyńskim – historia i źródła

3.1. Cieszyńskie zbiory pieśniowe oraz materiały prasowe Działacze folkloryści

W 1819 roku na ziemi cieszyńskiej zostały przeprowadzone pierwsze działania związane z gromadzeniem pieśni ludowych w sposób zorganizowany (o czym już była mowa w rozdziale 1.)[1]. Apel Towarzystwa Przyjaciół Muzyki Cesarstwa Austriackiego (Společnost přatel hudby rakouského mocnářctvi) zalecał archiwizację pieśni i tańców ludowych[2]. Kanclerz Saurau zwrócił się do władz administracyjnych o otoczenie opieką akcji zbierackiej oraz zalecał gromadzenie pieśni świeckich na jeden głos z jak największą liczbą tekstów, a także tańców oraz pieśni religijnych. „Istotne było również podanie miejscowości, w jakich pieśni te śpiewano, oraz zebranie nazwisk fachowców z poszczególnych regionów monarchii austriackiej, z którymi wiedeńskie Towarzystwo Przyjaciół Muzyki mogłoby nawiązać kontakty osobiste"[3].

W odpowiedzi na tę odezwę władze Moraw i Śląska apelowały szczególnie do nauczycieli, a także do administratorów cywilnych i świeckich, aby wsparli te działania[4]. Ówczesny gubernator Moraw i Śląska, Antoni Bedřich hr. Mitrovskỳ, zwrócił się 24 marca 1819 roku do Józefa Jerzego Meinerta[5] (emerytowanego

[1] Więcej: podrozdział 1.2. *Przegląd badań i literatury. Folklorystyka polska i czeska*.

[2] J. Bauman-Szulakowska: *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922–1939*. Katowice 1994, s. 57.

[3] J. Ondrusz: *František Bartoš (1837–1906). Życie i dzieło*. W: *Z zagadnień polskiej kultury muzycznej. Studia folklorystyczne*. Red. A. Dygacz. Katowice 1994, s. 87.

[4] J. Pośpiech: *Śląsk*. W: *Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1864. Epoka przedkolbergowska*. Red. H. Kapełuś, J. Krzyżanowski. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 427.

[5] Wybór profesora Meinerta nie był przypadkowy. Zbierał on koło Nowego Jiczyna pieśni ludowe, podania, zwyczaje i inne materiały ludoznawcze. Mitrovskỳ chciał zapoznać się z jego

profesora estetyki Uniwersytetu Praskiego) i Franciszka Antoniego Kolovrata hr. Libšteinskiego, burgrabiego królestwa czeskiego, o radę, jak należy zorganizować akcję, aby przyniosła dobre rezultaty. Przygotowano specjalne instrukcje zbierackie i rozesłano je do starostw Śląska i Moraw. Franciszek Libšteinski wydał 16 kwietnia 1819 roku rozporządzenie kancelarskie wzywające do poparcia przedsięwzięcia. Rozporządzenie to zostało przesłane administratorom cywilnym i duchownym. Odrębnym pismem z dnia 28 czerwca nakazał przesłać dwa egzemplarze materiałów: jeden do Towarzystwa w Wiedniu, drugi – do Muzeum Franciszka w Brnie[6]. W wyniku tej akcji zgromadzone zostały zbiory pieśniowe nadsyłane przez ówczesnych działaczy, nauczycieli, muzyków (trzy pieśni religijne nadesłane przez nauczyciela skoczowskiego Leopolda Sajunza [Zająca], pieśń religijna i weselna z Lipowca przesłana przez Pawła Polovskiego, z Pierśćca – pięć pieśni religijnych i jedna pogrzebowa od Václava Gerlocha, z Simoradza – dwie kolędy od nauczyciela Karla Glosny, z Dębowca, od Vincentego Soblika – cztery pieśni świeckie i jedna pogrzebowa oraz z Karwiny, od organisty Josefa Horského– trzy pieśni religijne. Zgromadzono także dziewiętnaście tekstów cieszyńskich (wielkanocne, weselne, pogrzebowe, taneczne) bez podanego miejsca zapisu. Niektóre z nich znalazły się w czeskich publikacjach oraz zbiorach pieśniowych[7]. Niestety, większość materiałów zaginęła, odnaleziono jedynie ich nikłą część. Zapisy te przetrwały w archiwum Towarzystwa Przyjaciół Muzyki Cesarstwa Austriackiego w Wiedniu, gdzie odnalazł je Julian Pulikowski (*** (*Całe noce upłakując*); *** (*W moim ogródeczku szałwija*); *** (*Choćbyś miała ma dzieweczko srebrny pas*); *** (*Wino słodkie nie zganione*); *** (*W szczerym polu stoi goiczek*); *** (*Nie mam strzebła ani złota*))[8].

Drahomír Šajtar w artykule *Stan i cele czeskiej folklorystyki w dzielnicy śląskiej* zamieścił fotokopie dwóch pieśni z cieszyńskiego archiwum brneńskiego: *Zdało mi się, zdało* z napisem „Hirtenlied in Teschnischen" („Pieśń pasterska w Cieszyńskiem") oraz *Choćbyś miała, ma dzieweczko* (ze zbioru Zająca). Z pieśni zanotowanych przez Zająca zachowała się tylko jedna melodia: *** (*W szczerym polu*)[9], natomiast Cinciała (*Pieśni ludu śląskiego z okolic Cie-*

doświadczeniami terenowymi i archiwizacyjnymi – więcej: J. Ondrusz: *František Bartoš (1837–1906)…*, s. 87.

[6] F. Bartoš: *Zpráva o rukopisných sbírkách národních písní moravských z r. 1819 schovaných ve Františkové Muzei v Brně.* „Museum Francisceum. Annales" 1895, s. 67.

[7] Za: J. Pośpiech: *Śląsk*. W: *Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1864. Epoka przedkolbergowska…*, s. 428; Idem: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku (do 1939)*. Warszawa–Wrocław 1977, s. 3; Idem: *Sześć pieśni śląskich z roku 1810* (błąd drukarski za: J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna w epoce przedkolbergowskiej*. Seria II: „Prace specjalne" nr 9. Katowice 1999, s. 16); „Kwartalnik Muzyczny" 1933, z. 17/18, s. 34–35.

[8] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna w epoce przedkolbergowskiej…*, s. 16; również: M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia. Uwarunkowania, typologia i funkcje*. Katowice 2011, s. 70–71; F. Bartoš: *Národni písně moravskě v nově nasbirané*. Brno 1889, s. 3–5.

[9] *Zbiór tańców Jana Londzina*, pieśń nr I, 225, s. 3.

szyna) podał teksty dwóch innych pieśni: *W moim ogródeczku* – nr 6 i *Choćbyś miała* – nr 94[10].

Julian Pulikowski zacytował tekst Pawła Musioła, który ukazał się w „Zaraniu Śląskim" z 1931 roku: „Akcja ta [mowa o akcji z 1819 roku – M.S.] miała powodzenie, bo dosyć liczne zbiory naszych pieśni ludowych wysłano wówczas do Wiednia. Kto wie, czy pieśni te nie dałoby się tam jeszcze odszukać albo w powyższym towarzystwie, albo w jakimś archiwum […]"[11]. Pulikowski w następujący sposób pisał o swoich poszukiwaniach i badaniach: „Zaciekawiony zacząłem szukać w bibljotekach wiedeńskich w zamiarze odnalezienia wyżej wspomnianych zbiorów pieśni ludowych […]. Bibljoteka »Towarzystwa przyjaciół muzyki« posiada wprawdzie cały szereg zbiorów pieśni ludowych (ułożony w roku 1819) i to przeważnie niemieckich, czeskich, kroackich, dalmatyńskich, brak jednak zupełnie zapisków dotyczących pieśni polskich […]. Gdzie one się teraz znajdują, tego nie można zbadać […], trzeba się liczyć z zupełną ich stratą"[12].

Część zbiorów z 1819 roku według Jerzego Pośpiecha ukazała się w czeskich publikacjach oraz antologiach pieśni ludowych[13]. W tym okresie na Śląsku Cieszyńskim znacząco rozwinął się wczesny ruch amatorski związany z gromadzeniem śląskich pieśni ludowych[14]. Często osoby do niego należące – działacze na polu folklorystycznym, kulturowym – były również związane z ruchem narodowościowym. W drugiej fazie procesu narodowotwórczego badania folklorystyczne zapoczątkowane zostały m.in. przez Pawła Stalmacha[15] i Andrzeja Cinciałę[16]

[10] Za: K. Hławiczka: *Muzyka ludowa Śląska Cieszyńskiego*. W: *Z zagadnień twórczości ludowej. Studia folklorystyczne* Red. R. Górski, J. Krzyżanowski. Wrocław 1972, s. 285.

[11] J. Pulikowski: *Sześć polskich pieśni ludowych z r. 1819*. „Zaranie Śląskie" 1931, z. 2, s. 130.

[12] Ibidem, s. 131.

[13] F. Bartoš: *Národní písně moravskě…*; S. Souček: *Jak použito sbírky lidových písní a tanců moravských a slezských, pořízene r. 1819*. „Národopisný věstník československý" 1910, s. 1–23.

[14] Za: J. Pośpiech: *Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1864. Epoka przedkolbergowska…*, s. 428.

[15] **Paweł Stalmach (1824–1891)** – działacz ruchu narodowego na Śląsku Cieszyńskim, redaktor „Gwiazdki Cieszyńskiej", zainicjował wydawanie „Kalendarza Cieszyńskiego" i „Kalendarza Polskiego", zorganizował m.in. teatr amatorski przy Czytelni. Jego prace to m.in. artykuły na łamach „Gwiazdki Cieszyńskiej", *Księgi rodu słowiańskiego* czy śpiewogra o założeniu Cieszyna *Cieszymir* – więcej: J. Golec, S. Bojda: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej*. Cieszyn 1995, s. 216–217; E. Buława: *Pierwsi szermierze ruchu narodowego na Śląsku Cieszyńskim*. Cieszyn 1997, s. 13–63.

[16] **Andrzej Cinciała (1825–1898)** – doktor, notariusz w Cieszynie, wydawał „Tygodnik Cieszyński", przyczynił się m.in. do wprowadzenia języka polskiego w administracji zboru ewangelickiego w Cieszynie. Był współorganizatorem teatru amatorskiego, wydał podręczniki prawnicze, *Słownik dialektyczny Śląska Cieszyńskiego* czy zbiór *Pieśni ludu śląskiego* (1883) – więcej: J. Golec, S. Bojda: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej…*, s. 73–74; J.S. Bystroń: *Cinciała Andrzej*. W: *Polski słownik biograficzny*. T. 4. Red. W. Konopczyński. Kraków 1938; J. Morawska-Kleczkowska: *Andrzej Cinciała etnograf Śląska Cieszyńskiego*. „Katolik" 1958, nr 16, s. 7; *Słownik folkloru polskiego*. Red. J. Krzyżanowski. Warszawa 1965, s. 66, hasło:

dzięki tajnym związkom młodzieżowym, tj. Złączeniu Polskiemu[17] i Towarzystwu uczących się języka polskiego w gimnazjum ewangelickim w Cieszynie[18]. Był to ruch wyłącznie amatorski. Wielokrotnie działania były podejmowane przez osoby, które nie dysponowały odpowiednimi kwalifikacjami badawczymi czy warsztatem. Badania pozbawione były także instytucjonalnego oparcia. Koncentrowano się głównie na zbieractwie, gromadzeniu i niekiedy publikowaniu materiałów folklorystycznych. Ruch ten pozbawiony był jakiejkolwiek refleksji teoretycznej[19].

Czasopismem skupiającym cieszyńskich działaczy narodowych był „Tygodnik Cieszyński" (1848–1851), który został później przekształcony w „Gwiazdkę Cieszyńską" (1851–1939)[20]. Pismo to początkowo przeznaczone było dla ludności Księstwa Cieszyńskiego, ale bardzo szybko znalazło zwolenników na Górnym Śląsku. Po upadku prasy polskiej w 1853 roku, „Gwiazdka" stała się jedynym pismem polskim, jakie docierało do Górnego Śląska. Pojawiały się w niej teksty folklorystyczne różnej jakości, ale też różnego pochodzenia (folklor śląski, ogólnopolski i obcy). W latach 1861–1862 współredaktorem „Gwiazdki" był Wielkopolanin Józef Chociszewski[21], który oprócz literatury ludowej zamieszczał w czasopiśmie również pieśni ludowe. Najokazalej prezentowały się przysłowia i bajki. Do 1863 roku opublikowano bardzo mało pieśni, jedynie popularne, ogólnopolskie, m.in. *Z tamtej strony jezioreczka* czy znany krakowiak ***(*Alboż my to jacy, tacy, jacy, tacy*)[22].

W 1849 roku ukazał się *Zbiór pieśni sławiańskich*[23] Pawła Stalmacha, który przeznaczony był dla Czytelni Polskiej – „aby jej członkom dać podręczny

Cinciała Andrzej; J. Kurzelowski: *Sylwetki naszych działaczy. Andrzej Cinciała*. „Zwrot" 1967, nr 8, s. 6–7; K. Turek: *Andrzej Cinciała jako folklorysta cieszyński*. W: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. Red. J. Kubik. Katowice 1977, s. 89–100; E. Buława: *Pierwsi szermierze ruchu narodowego…*, s. 68–119.

[17] „Złączenie Polskie odznaczało się tymi wszystkimi cechami, które były właściwe europejskiemu ruchowi młodzieżowych związków tajnych […], na celu miało popularyzację wiedzy […]", za: M. Fazan: *Polskie życie kulturalne na Śląsku Cieszyńskim w latach 1842/48–1920*. Resortowy Program Badań Podstawowych RP III 36: „Przeobrażenia społeczne i narodowe na Śląsku". Wrocław–Warszawa 1983, s. 42; E. Grim: *Paweł Stalmach, jego życie i działalność w świetle prawdy*. Cieszyn 1910, s. 159.

[18] „Towarzystwo uczących się języka polskiego […] stawiało sobie za cel doskonalenie się jego członków w polskim języku literackim […]. Głównym przedmiotem była gramatyka […], czytanie autorów polskich piszących prozę lub poezję, uczenie się na pamięć krótszych lub dłuższych poezji […], spisywanie pieśni śląskich", za: M. Fazan: *Polskie życie kulturalne na Śląsku Cieszyńskim w latach 1842/48–1920…*, s. 45.

[19] Ibidem, s. 210–211.

[20] M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia…*, s. 56–58.

[21] J. Pośpiech: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku (do roku 1939)*. Warszawa 1977, s. 9–13.

[22] „Gwiazdka Cieszyńska" 1861, s. 16 (dostępna w Książnicy Cieszyńskiej).

[23] Zbiór dostępny w Książnicy Cieszyńskiej – sygn. C003712I; więcej: L. Brożek: *Zbiór pieśni sławiańskich Pawła Stalmacha*. W: *Kultura muzyczna ziemi cieszyńskiej. Twórczość i życie muzyczne*. Red. C. Grabowski. Katowice 1977, s. 138–140.

śpiewniczek”[24]. W pozycji tej znalazły się pieśni polskie, czeskie, słowiańskie, chorwackie i ukraińskie. Stalmach pisał w swoim pamiętniku: „znalazła ta książeczka najlepsze przyjęcie i odtąd śpiewano po wsiach podane pieśni narodowe. Pisarze polscy nieraz potem wyrażali podziwienie w pismach publicznych, że śpiewy narodowe polskie więcej są upowszechnione między ludem na Śląsku aniżeli w innych krajach polskich”[25].

Stalmach wyróżnił dział I pt. *Pieśni polskie*, w którym znalazły się pieśni *Zabawne*, *Wzbudzające*, *Krakowiaki*, *II Pieśni Czeskie* (5), *III Pieśni Słowackie* (4), *IV Pieśni Chorwackie* (3), *V Pieśni Ruskie* (2)[26]. Według innych badaczy, jak również krytyków Stalmacha (m.in. A. Cinciały), zbiór ten nigdy się nie ukazał drukiem, a rękopis zaginął. Jedynie wspomniano w „Gwiazdce Cieszyńskiej” z 1864 roku, której Stalmach był redaktorem, że na łamach czasopisma w najbliższym czasie mają ukazać się wymienione pieśni[27]. W 1859 roku autor *Zbioru pieśni sławiańskich* napisał tzw. śpiewogrę ludową pt. *Cieszymir*, w której zamieścił podanie o trzech braciach oraz kilka melodii ludowych ze zbioru wcześniejszego (z okazji 1050 legendarnej rocznicy założenia Cieszyna). Również w 1859 roku zbór ewangelicki w Cieszynie świętował 150 rocznicę powstania kościoła. Z tej okazji zostały wydane *Pieśni o założeniu kościoła ewangelickiego przed Cieszynem*[28].

Równolegle (tj. w latach 1847–1850) gromadził pieśni ludowe Andrzej Cinciała (1825–1898)[29] – „będąc uczniem gimnazjum, a później studentem wydziału filozoficznego w Krakowie, zbierał w »chwilach wolnych od obowiązkowych zajęć w ciągu lat 1847–1850« pieśni ludowe”[30]. Ukazały się one drukiem w 1885 roku jako zbiór *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna*[31]. Pieśni te powstały w latach, w których nastąpił wyraźny wzrost zainteresowania literaturą ludową. Cały zbiór obejmuje 402 pozycje. Niestety, praca zawiera wyłącznie teksty pieśnio-

[24] J. Pośpiech: *Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1864*. Warszawa 1982, s. 430; Idem: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku…*, s. 4–5.

[25] Za: Idem: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku…*, s. 428.

[26] P. Stalmach: *Zbiór pieśni sławiańskich*. Towarzystwo Czytelni Polskiej w Cieszynie. Drukowano u Karola Prochaski, 1849.

[27] Ibidem, s. 430.

[28] Egzemplarz śpiewogry ludowej *Cieszymir* dostępny jest w Bibliotece Śląskiej w Katowicach (Pracownia Zbiorów Śląskich, sygn. 1074 I); J. Pośpiech: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku…*, s. 7.

[29] O dokonaniach i życiu Andrzeja Cinciały ukazało się wiele prac: J. Morawska-Kleczkowska: *Andrzej Cinciała etnograf Śląska Cieszyńskiego*. „Katolik” 1958, nr 16, s. 7; *Słownik folkloru polskiego*. Red. J. Krzyżanowski. Warszawa 1965, s. 66, hasło: Cinciała Andrzej; J. Kurzelowski: *Sylwetki naszych działaczy. Andrzej Cinciała*, s. 6–7; K. Turek: *Andrzej Cinciała jako folklorysta cieszyński…*, s. 89–100; J. Golec, S. Bojda: *Słownik biograficzny ziemi Cieszyńskiej…*, s. 73–74.

[30] Za: J. Pośpiech: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku…*, s. 428.

[31] A. Cinciała: *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna*. „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej”. T. 9. Kraków 1885, s. 173–299.

we pozbawione zapisu nutowego (dla badań muzykologicznych jest to poważny mankament), niemniej jednak stanowi materiał porównawczy dla tekstów, które stopniowo prezentowane były w kolejnych śpiewnikach[32].

Kolejnym zasłużonym dla ziemi cieszyńskiej działaczem, który prawdopodobnie również gromadził pieśni ludowe, był Ludwik Klucki[33]. W źródłach brak jest jednak informacji na temat tego obszaru jego działalności. Podobnie przedstawia się sprawa z folklorystą Jerzym Mrowcem[34]. Przypuszczalnie powierzył on zebrane przez siebie melodie Stalmachowi i nie udało mu się ich odzyskać. Pieśni zostały przesłane Juliuszowi Rogerowi, on zaś włączył je do swojego zbioru pt. *Pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku*[35]. W źródłach historycznych można odnaleźć też postać zbieracza – księdza Henryka Matuszyńskiego, którego cztery pieśni ludowe wydano w „Zaraniu Śląskim". Są to: ***(*Kiej nade wsią gęsi pasła*) (Rychwałd); *** (*W jarząbkowym lesie*) (Sucha); ***(*W malinowym gaju*) (Rychwałd); *** (*Na tym naszym placu*) (Sucha), zanotowane w 1860 roku[36].

W tym okresie działał również Bogumił Hoff (1829–1894), który pierwszy raz przebywał w Beskidach podczas wycieczki szkolnej, a później powrócił jako malarz i fotograf. Zachęcał on samego Oskara Kolberga do odwiedzenia tej ziemi. Pisał w liście do niego: „W interesie zbierania etnograficznych materiałów tu mogłoby się wiele zrobić. Ja rysuję tu, ile mogę, strojów, typów, bo ogromna tu odrębność tak co do strojów i typów, jak i mowy, charakteru ludowego"[37]. Niestety ostatecznie nie doszło do ich współpracy. Hoff wydał rozprawę pt. *Lud cieszyński, jego właściwości i siedziby. Obraz etnograficzny.* Seria I: *Górale Beskidów Zachodnich*. T. 1: *Początki Wisły i Wiślanie*[38]. Autor zamierzał wydać kolejne części poświęcone innym miejscowościom Śląska Cieszyńskiego. Z tego powodu zamieścił apel, który był prośbą do nauczycieli i duchowieństwa. Nakłaniał w nim do gromadzeniu zabytków folkloru. Opracował dwie kolejne monografie, dotyczące Brennej i Istebnej, lecz jego przedwczesna śmierć zniweczyła dalsze plany. Niestety rękopisy zaginęły.

---

[32] Więcej: podrozdział 4.3.2. *Materiał własny a materiały źródłowe*.

[33] **Ludwik Klucki (1801–1877)** – adwokat, działacz narodowy na Śląsku Cieszyńskim, współpracował z Andrzejem Cinciałą i Pawłem Stalmachem. Propagował poprawne używanie języka polskiego, był redaktorem „Gwiazdki Cieszyńskiej", pomógł w tworzeniu Czytelni Polskiej, a w roku 1849 stał się jej prezesem – więcej: *Śląski słownik biograficzny.* Red. J. Kantyka, Katowice 1981, s. 153–155.

[34] Jerzy Mrowiec, nauczyciel z Lesznej; brak danych w pozycjach bibliograficznych dotyczących Śląska Cieszyńskiego.

[35] J. Pośpiech: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku…*, s. 7.

[36] „Zaranie Śląskie" 1910, z. 3, s. 145, 150.

[37] List Bogumiła Hoffa do Oskara Kolberga z 12 X 1870. W: *Dzieła wszystkie Oskara Kolberga*. Cz. I, t. 64. Oprac. M. Turczynowiczowa. Warszawa–Wrocław–Kraków 1965, s. 364.

[38] J. Pośpiech: *Śląsk 1864–1918*. W: *Dzieje folklorystyki polskiej 1864–1918*. Red. J. Krzyżanowski. Warszawa 1982, s. 494.

Tak o *Początkach Wisły i Wiślanach* pisze Pośpiech: „W XIX-wiecznym dorobku etnografii polskiej, zwłaszcza na tle »Ludu« Kolberga, praca Hoffa nie należy do dzieł wybitnych. Mimo iż tematycznie ograniczyła się do jednej wioski, pełnego jej obrazu nie dała”[39]. Choć niewolne od niedoskonałości, dzieło Hoffa było pierwszą i przez długie lata jedyną próbą monograficznego opisu miejscowości pod względem płaszczyzn – etnograficznej i folklorystycznej.

Na polu folklorystyki działał Robert Zanibal (1843–1878), który pełnił funkcję nauczyciela w Janowicach koło Frydka, zbierał podania, pieśni i zwyczaje[40]. Swoje materiały opublikował w pracy *Księstwa Cieszyńskiego powieści, osobliwości, lud i jego obyczaje, śpiewy itp. (1869–1872*), w której wyodrębnił działy tematyczne: *Pogrzeb*, *Chrzciny i wywód*, *Narzeczeni*, *Wesele*, *Nowy Rok*, *Wielki Tydzień*, *Wielkanoc*, *Zielone Świątki*, *Kiermasz*, *Adwent*, *Dożęka*, *Prognostyka ludowa na cały rok* oraz *Pastorałka na Boże Narodzenie*[41]. Duże znaczenie dla działających wówczas badaczy folklorystów miał fakt, że ziemią cieszyńską interesowali się naukowcy z innych ziem Polski, spoza Śląska. Śląsk Cieszyński odwiedził m.in. Lucjan Malinowski (1869), Jan Karłowicz, Maria Wysłouchowa, Kazimierz Nitsch[42].

Wielkie zasługi na płaszczyźnie krzewienia kultury muzycznej Śląska Cieszyńskiego miała rodzina Londzinów z Zabrzega. Założycielem i kierownikiem kapeli ludowej, której członkami byli sami Londzinowie (10 osób), był Jan Londzin (1821–1906). Miał on pięciu synów: Jana, Andrzeja, Pawła, Józefa i Michała[43]. Gromadzeniem pieśni zajmował się ojciec księdza Józefa Londzina (1863–1929), a Józef Londzin (1835–1906), nauczyciel i organista, wydał *Nowy zbiorek śląskich pieśni ludowych*[44].

---

[39] Ibidem, s. 495; więcej: K. Szyszka: *Oskar Kolberg i Bogumił Hoff a muzyka ludowa Beskidu Śląskiego*. „Polski Rocznik Muzykologiczny”. T. 14, s. 169–177; również: *Śląska kultura ludowa (stan badań, studia i szkice)*. Red. D. Simonides. Katowice 1989, s. 14.

[40] J. Pośpiech: *Śląsk 1864–1918*…, s. 492.

[41] Niestety zbiór zaginął. Zachowała się jedynie *Pastorałka na Boże Narodzenie*: „Zaranie Śląskie” 1931, z. 3–4, s. 217–222.

[42] Więcej: M. Fazan: *Polskie życie kulturalne na Śląsku Cieszyńskim w latach 1842/48–1920*…, s. 212; J. Bauman-Szulakowska: *Polski folklor muzyczny. Materiały pomocnicze do analizy pieśni ludowej*. Bytom 2002, s. 23.

[43] J. Tacina: *Zbiory pieśni ludowych na Śląsku*. „Kalendarz Śląski” 1964, s. 138.

[44] Ernest Farnik pisał o tym w następujący sposób: „Mamy pod ręką nowy, cenny zbiorek śląskich pieśni ludowych pod tytułem: »Zbiór piosnek i różnych aryi ludu polskiego w powiecie bielskim (na Śląsku austr.) i sąsiednich wioskach Śląska pruskiego w okolicy Pszczyny«. Zawdzięczamy zbiorek ten gorliwej i wytrwałej pracy Józefa Londzina, nauczyciela z Zabrzegu. Zebrane są te piosnki i pracowicie i umiejętnie […]. Ile zbiór pieśni ludowych dra A. Cinciały z powodu braku melodyi traci na wartości, o ile zbiorek Londzina jest cenniejszym, bo każda piosnka opatrzona jest właściwą sobie melodyą […]. Pomiędzy pieśniami przez dra Cinciałę zebranymi jest wiele naleciałości czeskich i byłoby nie od rzeczy zbadać już raz ile pieśni tego zbioru pochodzi z poza Ostrawicy […]. Zbiorek Londzina jest czystej krwi polski. Nie ma tu żadnych naleciałości granicznych obcych […]. Pomagał Londzinowi zbierać p. Jan Kupiec, śpiewak z Łąki koło

Pieśni ludowe zbierał również Wiktor Kisza (1880–1954). Gromadził on materiały z okolic Strumienia i Stonawy w latach: 1899, 1900, 1903, 1904, 1905. Archiwizował także pieśni w okolicach Istebnej, Koniakowa, Jaworzynki w latach 1932–1937[45]. Zbiór zawierający 250 pieśni zaginął. Część pieśni pochodząca z tego materiału przetrwała, gdyż zamieszczono je wcześniej w publikacji Polskiej Akademii Umiejętności pt. *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*[46].

Andrzej Hławiczka (1866–1914), jeden z najbardziej zasłużonych dla Śląska Cieszyńskiego, zaczął od 1901 roku wydawać *Śpiewniki szkolne*[47], co przyczyniło się do rozwoju nauki śpiewu na Śląsku Cieszyńskim. W kolejnym etapie swojej pracy wydał *Pieśni religijne*, *Pieśni śląskie i towarzyskie*[48], zbiory *Harfa* i *Lira*[49], a także *Pieśni okolicznościowe*[50]. Zbiór *Pieśni śląskie i towarzyskie* zawiera 60 pieśni napisanych w dwugłosie. Są to pieśni popularne, towarzyskie, m.in. *Czerwone jabłuszko*, *A nie ta ptaszyna*, *Stańmy bracia wraz*, oraz charakterystyczne dla Śląska Cieszyńskiego, np. *Płyniesz Olzo*, *Przy miasteczku przy dworeczku* i *Tam, gdzie Czantorja*. Są to melodie znane na całym Śląsku, nie tylko Cieszyńskim. Antologia *Pieśni okolicznościowych*[51] zawiera z kolei 24 pieśni napisane w dwugłosie na chór męski. Zostały one podzielone są na grupy: *Pieśni na uroczystości poświęcenia szkół, jubileusze itp.* (7), *Pieśni przy ślubie* (8), *Pieśni pogrzebowe* (9). Andrzej Hławiczka był nauczycielem ludowym i organistą, dlatego nieobcy był mu repertuar ludowy. Stał się inicjatorem akcji zbierania pieśni w porozumieniu z nauczycielami, m.in. Andrzejem Kozłem (Zamarski), Bernardem Kotulą (Cierlicko), Pawłem Pustówką (Goleszów), Rudolfem Szotkowskim (Istebna) czy Wiktorem Kiszą (Sucha Końska)[52]. Część pieśni zebranych podczas tej akcji znalazła się w zbiorze *Pieśni ludowe z Polskiego Śląska*[53].

Karol Hławiczka (1894–1976), syn Andrzeja, był muzykologiem, autorem podręczników szkolnych, dyrygentem, kompozytorem. Wydał m.in. dwanaście

---

Pszczyny […], że więc pieśni w zbiorku Londzina pochodzą z innych niż zbiorek Cinciały okolic, dlatego też znaleźliśmy bardzo niewiele piosnek znanych już z Cinciały […]. Pieśni rozpadają się na stanowe i okolicznościowe […]. Pomiędzy pieśniami rodzaju pierwszego są pasterskie, żołnierskie, studenckie, małżeńskie, wędrowne itp. Z okolicznościowych: żniwne, weselne, majowe, sieroce, szydzące, złodziejskie, zbójeckie, obyczajowe i miłosne […], te ostatnie […] są to pieśni poważno-erotyczne np. złamanej wiary, nieszczęśliwej miłości, utraty wianka […]". „Gwiazdka Cieszyńska" 1902, nr 42, s. 44–49; J. Tacina: *Zbiory pieśni ludowych na Śląsku…*, s. 137.

[45] J. Tacina: *Zbiory pieśni ludowych na Śląsku…*, s. 139; J. Golec, S. Bojda: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej…*, s. 143.

[46] J. Golec, S. Bojda: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej…*, s. 143.

[47] Dostępne w Książnicy Cieszyńskiej, sygn. II-WM-3b 63.

[48] Dostępne w Książnicy Cieszyńskiej, sygn. KD I 725.

[49] J. Golec, S. Bojda: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej…*, s. 124.

[50] Dostępne w Książnicy Cieszyńskiej.

[51] K. Hławiczka: *Pieśni okolicznościowe na chór męski*. Cieszyn 1903.

[52] J. Pośpiech: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku…*, s. 67.

[53] O czym mowa w dalszej części rozdziału.

podręczników szkolnych (np. *Śpiewnik szkolny*: I część – 1922, II część – 1925) oraz rozprawy na temat polonezów cieszyńskich[54]. Pisał[55] o ojcu: „był pierwszym zbieraczem pieśni śląskich i organizatorem akcji zapisywania pieśni ludowych na początku bieżącego stulecia […], najdawniejsze pieśni śląskie zanotowane przez mego ojca noszą daty 1900, 1902, 1904, a pierwszy śpiewniczek pieśni śląskich »Pieśni śląskie i towarzyskie« został wydany przez ojca w roku 1905 w układzie na dwa głosy"[56].

Ważną postacią dla folklorystyki był Jan Tacina (1909–1990), który zebrał ok. 14 tys. pieśni. Niektóre z nich wydał w zbiorach: *Gronie nasze gronie* (1959), *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego* (1963), *Tańce ludowe Śląska Cieszyńskiego* (1981), *Kolędy beskidzkie* (1987)[57]. Cały swój zbiór pieśni (liczący 550 tekstów z melodiami) ofiarował Komitetowi Redakcyjnemu Wydawnictw Śląskich Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie. Redakcja wykorzystała w druku ok. 400 z nich i stale współpracowała z Taciną. Folklorysta dotarł do wybitnych informatorów, np. Anny Czyż z Wisły i Marii Byrtusowej z Istebnej[58]. W zbiorze *Śląskie pieśni ludowe*[59] znalazły się: pieśni balladowe i żołnierskie, pieśni o zalotach i miłości, pieśni weselne, rodzinne, kolędy, pieśni pasterskie, komiczne, satyryczne, przyśpiewki taneczne i inne. Tacina gromadził je już podczas studiów. Badaniami terenowymi objął znaczne części czeskiej i polskiej strony Śląska Cieszyńskiego. Zbadał Oldrzychowice (1928–1930, 1934, 1935), Milików (1930, 1934), Nawsie (1930, 1934), Ropice (1928, 1930, 1932), Końską (1933), Łyżbice (1933), Rzekę (1933, 1934), Gródek (1933, 1934), Górną Łomną (1934), Jabłonków (1934), Bystrzycę (1934), Guty (1934, 1935), Koszarzyska (1935) i Ligotę Kameralną (1936). O swoich badaniach pisał: „od 56 wykonawców zebrałem 458 pieśni. Cały ten zbiór oddałem w roku 1936 redaktorom II tomu »Pieśni ludowych z polskiego Śląska« J. Ligęzie i S.M. Stoińskiemu. […] mój zbiór z terenu czesko-cieszyńskiego został powiększony w czasie powojennym w ten sposób, że mój kolega i przyjaciel Jan Broda, wręczył mi swój zbiorek zebrany w Gutach w latach 1938–1939 w liczbie 80 pieśni od 20 wykonawców. Ponadto Jan Broda wręczył mi także znaleziony przedwo-

[54] J. Golec, S. Bojda: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej…*, s. 126.

[55] K. Hławiczka: *Początki zainteresowań śląską pieśnią ludową*. „Kalendarz Zwrotu" 1954, s. 77.

[56] Nie można do końca zgodzić się z twierdzeniem Karola Hławiczki, że jego ojciec Andrzej był pierwszym zbieraczem pieśni ludowych. Jak zostało wykazane w niniejszym tekście, pierwsze próby zbierania i zapisywania pieśni miały miejsce już w 1819 roku. Andrzej Hławiczka mógł być zatem nie pierwszym, ale jednym z kolejnych zbieraczy pieśni ludowych na Śląsku Cieszyńskim.

[57] J. Golec, S. Bojda: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej…*, s. 249.

[58] J. Pośpiech: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku…*, s. 147; J. Bauman-Szulakowska: *Polski folklor muzyczny…*, s. 21.

[59] J. Tacina: *Śląskie pieśni ludowe*. Czeski Cieszyn 1957; Idem: *Ziemia cieszyńska. Życie ludu śląskiego w jego pieśni*. „Zaranie Śląskie" 1937, z. 3, s. 203–208.

jenny zbiór Jana Zientka z Nawsia w liczbie 125 pieśni. Połączone zbiory: swój (niedrukowany), Brody i Zientka wysłałem w roku 1954 na konkurs literacki PZKO w Czeskim Cieszynie"[60]. Jan Tacina podjął również próbę połączenia nauki gry na mandolinie i skrzypcach z muzyką ludową jako podstawą repertuaru. Wzbogacił tym metodykę szkolnictwa muzycznego. We wstępie podręcznika *Nauka gry na skrzypcach lub mandolinie oparta na muzyce ludowej* napisał: „Nauka gry instrumentalnej jest częścią składową pracy, której ogólny cel zawiera się w pojęciu kształcenia, względnie wychowania muzycznego. Z tego tytułu jej zadaniem jest również rozwijanie zdolności muzycznych wychowanka. Zadanie to może być spełnione nie tylko przez opanowanie wykonawstwa gry, lecz także przez wzbogacenie umysłu ucznia przyswajaniem nowego działu wartości estetycznych, jakimi są utwory przeznaczone do nauki gry. Jeżeli chodzi o repertuar dydaktyczny, to materiałem najlepiej odpowiadającym początkowemu uczniowi są utwory muzyki ludowej. Ich zaleta polega na tym, że podane z pokolenia na pokolenie, ukształtowały się w ten sposób, że przybrały takie formy, jakie mogą najlepiej odpowiadać poziomowi i psychice ucznia rozpoczynającego swe kształcenie[61].

W drugim dziesięcioleciu międzywojennym poza Janem Taciną amatorską akcję zbierania folkloru na terenie powiatu czesko-cieszyńskiego podjęli Karol Piegza (1899–1988)[62] i Eugeniusz Fierla (1910–1989)[63] w miejscowościach: Karwina, Łazy, Orłowa w latach 1932–1936, a także Ferdynand Pustówka (1894–1965)[64], który w 1932 roku opublikował *Zbiór śpiewek wiślańskich*[65]. Znalazło się w nim 50 pieśni zapisanych wraz z melodiami w jednogłosie.

Ważną pozycję w śpiewactwie śląskim zajmują zbiory ukazujące się pod wspólnym tytułem *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. Przygotowanie i opracowanie tej edycji, która obejmowała materiały źródłowe ze Śląska, powierzono Janowi Stanisławowi Bystroniowi (1892–1964). Redakcją językową zajął się Kazimierz Nitsch, a korektę muzyczną wykonał Adolf Chybiński[66]. Zbiór *Pieśni ludowe z polskiego Śląska z rękopisów zebranych przez ks. Emila Szramka oraz zbiorów dawniejszych A. Cinciały i J. Rogera – Pieśni balladowe* został wydany jako zeszyt I w 1927 roku w Krakowie, a *Pieśni o zalotach i miłości* wydano

[60] Idem: *Zbiory pieśni ludowych na Śląsku…*, s. 140–141; więcej: Idem: *Ze wspomnień o moim zbieractwie*. „Kwartalnik Opolski" 1976, nr 4, s. 80–90; J. Oksza (Rudolf Stefan Dominik): *Wywiad z profesorem Taciną*. „Kalendarz Ewangelicki" 1973, s. 151–154.

[61] J. Tacina: *Nauka gry na skrzypcach lub mandolinie oparta na muzyce ludowej*. Cz. I. Bielsko-Biała 1965. Egzemplarz dostępny w Książnicy Cieszyńskiej, sygn. 9346.

[62] J. Golec, S. Bojda: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej…*, s. 218.

[63] Ibidem, s. 51.

[64] Ibidem, s. 226–227.

[65] J. Tacina: *Zbiory pieśni ludowych na Śląsku…*, s. 141; *Zbiór śpiewek wiślańskich* dostępny w archiwum autorki.

[66] Za: K. Turek: *Sylwetki zbieraczy i badaczy muzycznego folkloru Śląska*. Katowice 2001, s. 46.

w 1934 roku jako zeszyt II. Zeszyty te stanowiły tom pierwszy, który zawierał 491 numerowanych pozycji pieśniowych oraz ich warianty. Niektóre przykłady mają od kilku do kilkunastu odmian muzyczno-tekstowych[67].

W 1938 roku został wydany drugi tom *Pieśni ludowych z polskiego Śląska*, który także zawierał ballady oraz pieśni o zalotach i miłości (712 przykładów wraz z wariantami). Dzieło Bystronia kontynuowali Józef Ligęza (1910–1972)[68], ówczesny profesor gimnazjalny, oraz Stefan Marian Stoiński (1891–1945)[69], dyrektor Instytutu Muzycznego w Katowicach[70]. Pieśni zawarte w tych zbiorach pochodziły z różnych części Śląska. Zaczerpnięte były ze zbiorów Feliksa Musialika (1865–1943), Łukasza Wallisa (1863–1940), a także Jana Taciny.

Ligęza i Stoiński przygotowywali kolejne materiały źródłowe do druku. Przed wybuchem wojny, w roku 1939 roku wydali kolejny zeszyt tomu trzeciego *Pieśni ludowych z polskiego Śląska*, który zawierał pieśni o miłości (273 przykłady i ich warianty). Niestety, wybuch II wojny światowej sparaliżował prace redakcyjne, a rękopis tomu trzeciego, który zawierał pieśni obrzędowe, zaginął. Dopiero w 1961 roku ukazał się zbiór *Pieśni ludowych z polskiego Śląska* oznaczony jako tom trzeci, zeszyt II, który zawierał pieśni rodzinne (188 przykładów i ich warianty). Pieśni do druku przygotował Józef Ligęza przy współpracy Franciszka Rylinga (1902–1986), pedagoga i kompozytora działającego w Katowicach[71].

Trzytomowe dzieło Bystronia, Ligęzy i Stoińskiego jest cenną pozycją dla folklorystyki muzycznej Śląska Cieszyńskiego, Górnego i Opolskiego. Autorzy zadbali o prawidłowy zapis melodii. Dużo uwagi poświęcili informacjom dotyczącym respondenta lub autora zbioru, z którego zaczerpnięto przykład, a także miejscu pochodzenia pieśni. W pierwszym i drugim tomie nadawali kolejnym pieśniom tytuły według najistotniejszych treści w nich zawartych, jednak-

[67] Ibidem, s. 46.

[68] Więcej: D. Simonides: *Wybitny folklorysta. Wspomnienie o Józefie Ligęzie*. „Poglądy" 1973, nr 4, s. 17; Eadem: *Józef Ligęza – wybitny polski etnograf-folklorysta*. „Zaranie Śląskie" 1973, z. 4, s. 786–794; L. Brożek: *Bibliografia prac Józefa Ligęzy*. „Zaranie Śląskie" 1973, nr 4, s. 794–802; A. Widera: *Józef Ligęza*. „Literatura Ludowa" 1973, nr 4–5, s. 135–136; M. Fazan: *Uczony i działacz, doc. Józef Ligęza*. „Kalendarz Śląski" 1974, s. 151–155; Idem: *Józef Ligęza 1910–1972 (etnograf, działacz społeczno-kulturalny)*. „Rocznik Katowicki" 1979, s. 142–143.

[69] Więcej: K. Hławiczka: *S.M. Stoiński laureat śląskiej nagrody muzycznej*. „Chór" 1937, nr 10, s. 6–8; A. Aniszczyk: *Stefan Marian Stoiński*. „Śpiewak" 1939, nr 2, s. 24–25; „Śpiewak" 1946 (luty) – numer specjalny poświęcony S.M. Stoińskiemu; A. Dygacz: *Stefan Stoiński*. „Życie Śpiewacze" 1950, nr 5, s. 12–14; J. Fojcik: *Życie i działalność S.M. Stoińskiego w XX rocznicę śmierci*. „Życie Śpiewacze" 1965, nr 12, s. 8–10; L.T. Błaszczyk: *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku*. Kraków 1967, s. 282–283; H. Orzyszek: *Stefan Marian Stoiński – patriota i muzyk śląski*. „Rocznik Katowicki" 1979, s. 114–120; J. Bauman-Szulakowska: *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim*…, s. 129–131, 205–206, 248–249.

[70] Za: K. Turek: *Sylwetki zbieraczy i badaczy muzycznego folkloru Śląska*…, s. 47.

[71] Ibidem, s. 49.

w tomie trzecim zrezygnowali z tego, wykazując się pewnego rodzaju niekonsekwencją, i pisali jedynie incipity poszczególnych pieśni.

Muzyczny folklor cieszyński popularyzował również Jan Sztwiertnia (1911–1940)[72], kompozytor i nauczyciel z Ustronia. Większość jego kompozycji wiązała się z folklorem cieszyńskim (operetka *Szałaśnicy*, poematy symfoniczne *Legenda o śpiących rycerzach* i *Legenda Beskidzka*). Niestety, zmarł on w jednym z obozów hitlerowskich[73]. Wśród muzyków, kompozytorów i folklorystów należy jeszcze wyróżnić: ks. Leopolda Biłkę (1892–1955), Jana Gawlasa (1901–1965), Władysława Macurę (1896–1935), Stanisława Hadynę (1919–1999) czy Antoniego Poćwierza (1909–1989)[74]. Kompozytorzy, nauczyciele i działacze w większości zaangażowani byli w działania związane z edukacją muzyczną. Według Jerzego Drozda[75] około 1550 roku powstała pierwsza zinstytucjonalizowana kapela, która działała na zamku cieszyńskim.

W 1861 roku otwarto pierwszą szkołę muzyczną w Cieszynie, która działała aż do 1945 roku. Była to szkoła prywatna założona przez Karola Slavika, działacza muzycznego i organizatora życia muzycznego. Później tę funkcję przejął jego syn Otokar. W 1932 roku rozpoczęła swoją działalność filia Konserwatorium Muzycznego w Katowicach, którą do 1934 roku prowadził Jan Gawlas. Następnie powstała z inicjatywy Józefa Cetnera i Jana Drozda Szkoła Muzyczna im. I.J. Paderewskiego. Do uczniów tej szkoły należeli kompozytorzy i artyści śląscy, m.in.: Stanisław Hadyna, Antoni Poćwierz, Karol Stryja, Jan Sztwiertnia[76].

3.2. Czeskie i morawskie pieśni ludowe – badania

Pod koniec XIX wieku folkloryści czescy rozpoczęli badania nad zachodnią częścią Śląska Cieszyńskiego, zamieszkałą przez ludność czeską (o czym

[72] J. Pośpiech: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku…*, s. 164.

[73] S. Hadyna: *Jan Sztwiertnia*. „Kalendarz Cieszyński" 1992, s. 131; J. Drozd: *Jan Sztwiertnia – kompozytor śląski*. „Kalendarz Ewangelicki" 1962, s. 80; H. Miśka: *Solowa twórczość wokalna Jana Sztwiertni – charakterystyka stylistyczna i aspekty wykonawcze*. Katowice 2010; M. Szyndler: *Folklor w utworach Jana Sztwiertni*. W: *Jan Sztwiertnia (1911–1940). Człowiek i dzieło*. Red. H. Miśka. Katowice 2012, s. 155–163.

[74] J. Bauman-Szulakowska: *Zarys dziejów życia muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne. Zarys dziejów. Zarys kultury materialnej i duchowej*. Red. A. Dorda. Cieszyn 2011, s. 338–341.

[75] J. Drozd: *Rozwój szkolnictwa muzycznego na ziemi cieszyńskiej*. W: *Kultura muzyczna ziemi cieszyńskiej…*, s. 89–91.

[76] J. Bauman-Szulakowska: *Zarys dziejów życia muzycznego na Śląsku Cieszyńskim…*, s. 335–359; *60 lat Państwowej Szkoły Muzycznej im. Ignacego Paderewskiego w Cieszynie*. Cieszyn 1994. Materiały dostępne w Książnicy Cieszyńskiej, sygn. KN II 11386; Eadem: *Polski folklor muzyczny…*, s. 24.

już była mowa w rozdziale 1.)[77]. Na tym polu dominował František Bartoš[78] (1837–1906). Publikował on prace z zakresu językoznawstwa i literaturoznawstwa czeskiego, a także prowadził badania dotyczące ludu morawskiego. Wydał w 1883 roku pierwszą część obrazków ludoznawczych w książce *Lid a národ* (*Lud i naród*). Po dwóch latach ukazała się także kolejna część publikacji[79]. W 1892 roku Bartoš wydał książkę *Moravský lid* (*Lud morawski*), a w roku 1905 – *Deset rozprav lidopisných* (*Dziesięć rozpraw ludoznawczych*). Poza licznymi rozprawami związanymi z kulturą ludową wydawał też zbiory pieśni ludowych, które gromadził podczas badań terenowych. W 1882 roku ukazała się pierwsza część zbioru pt. *Národni pisně moravské v nově nasbirané* (*Ludowe pieśni morawskie na nowo zebrane*), druga część została wydana w latach 1888–1889, a część trzecia – w latach 1900–1901. W tej ostatniej autor umieścił także pochodzące z roku 1819 pieśni ludowe (91) ze Śląska Cieszyńskiego (zebrane w ramach akcji propagowanej przez Towarzystwo Przyjaciół Muzyki Cesarstwa Austriackiego w Wiedniu – o czym była już wcześniej mowa).

Według Józefa Ondrusza tylko niektóre z nich są pochodzenia rodzimego, np. *W moim ogródeczku szałwija* (Cieszyn), *Zdało mi się zdało, że w polu gorzało* (Cieszyn), *W szczerym polu stoi goiczek* (Cieszyn), *Choćbyś miała, ma dzieweczko, strzybny pas* (Cieszyn), *Na dębowskim zamku* (Dębowiec k. Cieszyna), *Kroguloszku, mały ptoszku, wysoko lotosz* (Dębowiec k. Cieszyna), *Zbladła pani, zbladła, w okieneczku siadła* (Cieszyn), *Całe noce upłakując* (Cieszyn), *Nie mam strzybła, ani złota* (Skoczów), *Ujodeś mie, piesku, ujod* (Cieszyn), *Skoczył Polok na nolepke* (Dębowiec k. Cieszyna), *Już świat na opak idzie* (Cieszyn), *Wino słodkie, nie zganione* (Cieszyn). Ondrusz wymienia także pieśni kościelne pochodzenia polskiego: *O wiosno króciuchna życia mego* (na pogrzebie dziecka – Cieszyn), *Zbliżajmy się przed tron Pana* (Pierściec), *Witaj Boże utajony w najświętszym sakramencie* (Pierściec), *Słodki Jezu Zbawicielu, racz im dać pożegnanie* (Pierściec), *Nastały Gody* (kolęda z Simoradza)[80]. Część pieśni odnalazł Pulikowski (o czym była mowa już wcześniej)[81]. Reszta pieśni z Cieszyńskiego, opublikowanych przez Františka Bartoša i Leoša Janáčka (trzecia część wydana była przy współpracy Janáčka), pochodzi najprawdopodobniej z okolic Frydka. Jak pisze Ondrusz: „pochodzenia pieśni religijnych, zamieszczonych w tym zbiorze, należałoby doszukiwać się w czeskich śpiewnikach kościelnych i kancjonałach, które na Śląsku Cieszyńskim były w użyciu

[77] Patrz: podrozdział 1.2. *Przegląd badań i literatury. Folklorystyka polska i czeska*.

[78] Więcej: J. Ondrusz: *František Bartoš (1837–1906)…* Red. A. Dygacz, J. Szulakowska-Kulawik s. 85; V. Cekota: *K pobytu František Bartoše ve Slezsku*. „Radostná země" 1957, z. 4, s. 123–124.

[79] J. Ondrusz: *František Bartoš (1837–1906)…*, s. 86.

[80] Za: Idem: *František Bartoš (1837–1906)…*, s. 89.

[81] Więcej: M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia…*, s. 56–58.

do lat siedemdziesiątych XIX wieku. Bowiem polski Kancjonał ewangelicki Jerzego Heczki ukazał się dopiero w 1865 roku […]”[82].

W 1951 roku został wydany kolejny zbiór morawski – *Morawskie pieśni ludowe* autorstwa Františka Sušila[83]. Według Karola Hławiczki pieśni w nim zawarte były zbierane na całych Morawach aż po Mistek, Frydlant, Ostrawę, a na północy – Racibórz (w latach 1830–1860)[84]. Sušil wydał zbiory już wcześniej, w 1835, 1840 i 1860 roku. Wydawnictwa te zostały przedrukowane w trzecim wydaniu – z 1941 roku, a ostatnie, czwarte wydanie ukazało się właśnie w 1951 roku. Zbiór Sušila zawiera 2 256 tekstów pieśni ludowych i 1 889 melodii do tych tekstów. Warto podkreślić, że: „zapisy pieśni Sušila nie oddają tylko jednej wersji wykonania pieśni w formie dokumentalnej, ale są podaniem […] jej najczystszej formy, wyłuskanej z kilku podobnych wariantów”[85]. Wydawcy czwartego wydania *Morawskich pieśni ludowych* (Robert Smetana i Bedřich Václavek) stwierdzili, że pieśni morawskie i czeskie z omawianego zbioru są odmienne: „pieśni czeskie są z reguły prawidłowo zbudowane, przeważa w nich tryb durowy, oparte są w wielkiej części na melodycznych postępach trójdźwiękowych, a rytmika ich jest więcej charakteru instrumentalnego. Natomiast pieśni morawskie wykazują wiele nieprawidłowości (duży procent pieśni o zdaniach trzy – względnie pięciotaktowych), zużytkowują częściej tonacje minorowe i kościelne”[86].

Karol Hławiczka zaobserwował zbieżność w genetyce pieśni morawskich i polskich. Dotyczyła ona rytmiki jońskiej, tj. mazurkowej. Według niego melodii o takim rytmie na Morawach jest bardzo dużo. Te powiązania repertuaru polskiego z sąsiadującymi wpływami morawskimi potwierdzają się we współczesnych badaniach. W zebranym przez autorkę materiale dominują rytmy mazurkowe (joniki descendentalne), a mniej jest pieśni opartych na rytmice walcerkowej (jamby i trocheje). Pojawiają się również anapesty. Sušil przytacza pieśni, które wydają się zapożyczone z terenów polskich, m.in. pieśń nr 1080 (s. 359), nr 2350 (s. 718) – pieśni o incypicie *Vyjel do pole* (w Polsce znane jako *Wyjechał Jasio*), pieśń nr 807–809 (s. 283) pt. *Kalina*, znana w całej Polsce, a także pieśni wspólne Morawom i Śląskowi (4): w Polsce pieśń *** (*Przez wodę koniczki*) (u Sušila nr 1005, s. 339 – *Pomalé, koníčky, přes vodu*); *Zachodzi słoneczko* (u Sušila nr 744, 266 – *Około Pavlovic teče voda*) – ta sama linia melodyczna; *Com jo się tam nachodził* (u Sušila nr 1031, s. 345 – *V tej Uherskej Skalici*) – ta sama

[82] Więcej: J. Ondrusz: *František Bartoš (1837–1906)…*, s. 90.

[83] František Sušil pisał: „przy żadnej melodii nie poprzestaliśmy na jednym słyszeniu i na jednym zapisie, ale melodię tę kazaliśmy kilkakrotnie – i dla uchwycenia jej sedna – i na innych miejscach zaśpiewać: dlatego żadna melodia nie jest oparta na jednym, żebyśmy tak powiedzieli »czytaniu«” – więcej: Hławiczka K.: *Stopień samorodności i oryginalności śląskiej pieśni ludowej. Uwagi na marginesie IV wydania morawskich pieśni ludowych Fr. Sušila*. „Zwrot” 1952, nr 4, s. 8.

[84] Za: K. Hławiczka: *Stopień samorodności i oryginalności śląskiej pieśni ludowej…*, s. 8.

[85] Ibidem.

[86] Ibidem, s. 9.

linia melodyczna, inny rytm; *Listeczku dębowy* (według Karola Hławiczki ma ona pochodzenie czeskie; u Sušila nr 1227, s. 396, *** (*Łączeni, Łączeni*), czyli *** (*Lóčeni, lóčeni*))[87].

W rozdziale 1.[88] wspomniani zostali czescy folkloryści Jaromír Gelnar i Oldřich Sirovátka, autorzy zbioru pt. *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*[89]. Antologia ta zawiera 195 tekstów pieśniowych wraz z melodiami oraz 5 zapisów nutowych tańców (kołomajka, 3 owięzioki, krzyżok) na skrzypce i gajdy (kapelę typową dla tego obszaru etnograficznego). Pieśni podzielono na: zbójnickie, ballady, rekruckie i wojskowe, miłosne, weselne, rodzinne i społeczne, kolędy, pasterskie, szałaśnickie, przyśpiewki oraz pieśni komiczne. Teksty melodyczne zapisane są bez zarzutu, natomiast tekst słowny w wielu przypadkach jest czeski, czasem polski lub gwarowy, zapisany jednak zawsze alfabetem czeskim[90].

Na przełomie lat 40. i 50. XX wieku materiał folklorystyczny gromadził Ivo Stolařik[91] (muzykolog, etnograf, nauczyciel). Opracował on na podstawie swoich badań w terenie monografię wsi *Hrčava*[92]. Osada ta do roku 1920 należała do jaworzyńskiej Trójwsi, później została w granicach Polski, a na skutek petycji mieszkańców przyłączono ją do Czechosłowacji[93]. Karol Steinmetz pisze: „Začátkem minulého roku 2010 zemřel ve věku 87 let PhDr. et dr. h. c. Ivo Stolařík, CSc. – bezesporu nejvýznamnější hudební historik, etnolog a etnomuzikolog, který se narodil v Ostravě a v tomto městě a jeho širším okolí také působil a prací vyplnil většinu svého bohatého anesmírně plodného života”[94].

Stolařik sporządził swoją rozprawę w podobny sposób, jak w Polsce czynił to Oskar Kolberg. *Hrčava*[95] została podzielona na dziewięć rozdziałów poświęconych zarówno kulturze materialnej, jak i duchowej. We wstępie zamieszczone zostały informacje na temat specyfiki geograficzno-historycznej badanego terenu. W kolejnych rozdziałach znajdziemy szczegółowy opis budowy wsi, informacje dotyczczące wyglądu domostw, a także związane z pożywieniem, strojem, narzędziami, sprzętami oraz sztuką ludową – plastyczną i muzyczną. Stolařik dosyć skrupulatnie omówił obrzędowość rodzinną i doroczną wraz z towarzyszącymi im pieśniami. Są to przede wszystkim pieśni związane z weselem, grane przy wywodzie czy przy czepieniu. Muzykolog opisuje również obrzędy związane

[87] Ibidem.

[88] Podrozdział 1.2. *Przegląd badań i literatury. Folklorystyka polska i czeska.*

[89] J. Tacina: *Zbiory pieśni ludowych na Śląsku…*, s. 141.

[90] Więcej: M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia…*, s. 13–24.

[91] Więcej: rozdział 1.

[92] I. Stolařik: *Hrčava*. Ostrawa 1958.

[93] Więcej: podrozdział 2.8 *Trójwieś (Istebna, Koniaków, Jaworzynka) – położenie i specyfika regionalna w kontekście Beskidu Śląskiego.*

[94] K. Steinmetz: *Ivo Stolařík Portrét vědce, publicisty a člověka (1923–2010).* „Historica. Revue pro historii a příbuzné vědy” 2011, č. 1, s. 67.

[95] Autorka celowo omówiła szczegółowo zawartość tej monografii ze względu na brak jej opisu w polskiej literaturze muzykologicznej.

ze śmiercią i z pożegnaniem zmarłego. Poświęca uwagę zwyczajom związanym z pomocą sąsiedzką (tzw. *szkubaczki*) czy pracom przy obróbce lnu (tzw. *pobaby* – pomoc panien tej dziewczynie, która miała wyjść za mąż jako pierwsza), które była okazją do tego, aby śpiewać i tańczyć (przychodzili też muzykanci – gajdosz i skrzypek). W rozprawie zapisana została pieśń *** (*Moja žona rozum něma*) (s. 187). Autor monografii wspomina także zwyczaj obchodzenia gregorianek (12 marca). Pisze: „Bývali to obvykle dva chlapci, kteří chodili od chalupy k chalupě […]”[96], śpiewali pieśni, które jeszcze pozostały w pamięci starszych ludzi, np. *A sve ditky miłuje* (s. 188).

We wsi *Hrčava* kultywowało się obrzędy tzw. czarnego tygodnia (14 dni przed Wielkanocą), czyli chodzenie *po Mořaně*. Dwie dziewczyny chodziły z koszykiem na jajka i z kukłą-lalką. Według informatorek *po Mořaně* chodziły panny z biedniejszych rodzin („z Čierného nebo z Bukovce”[97]), śpiewając pieśń *** (*Podžynkujmy Krystu panu*) (s. 189). Obrzędowość wiosenna to przede wszystkim Wielkanoc, a z pieśniami związany jest Wielki Poniedziałek, podczas którego dziewczęta i chłopcy polewają się nawzajem wodą, a małe dziewczynki chodzą z przybranymi gałązkami i śpiewają: *Gojiček želony, pěkně přistrojony* (s. 193).

Obrzędowość związana z Bożym Narodzeniem to z kolei pieśni kolędowe, życzeniowe, które śpiewane były przez dwie dziewczyny w wieku od 10 do 14 lat – „Staří Hrčavjané říkají, že jejich zpívání je »moravski«, na rozdíl od kolend, které jsou zde většinou »słovjacki«. Podle slov koled je zřejmé, že jde o text původně moravský s mnoha spisovnými výrazy […]”[98]. W dniu św. Szczepana chodziły z kolei małe dzieci, dziewczynki i chłopcy, z połaźniczkami i składały życzenia (*Jo jech mały polažničeк*), a starsi chłopcy (10–14 lat) śpiewali: *Dej, Pan bug, dobry večer, den veseły* (s. 202); *Zagrmiało rumjało v mešče Betlemě* (s. 204). Po zakończeniu kolędowania śpiewano: *Pan bug vam zapłac za vaše dary* (s. 205). Stolařik podaje również zapisy owięzioków, są to m in.: *** (*Ej, na Herčav^{e}ym dobře*), *** (*^{u}Orały by šive volky, ^{u}orały*), *** (*A cožeš ty, moja miła, porobiła*), *** (*Stoji lipka*), *** (*Štyři koně ve dvoře*), *** (*Za Jabłunkov^{e}ym šed^{e}ym mil*) czy *** (*Javoře, javoře*)[99].

[96] I. Stolařik: *Hrčava…*, s. 188.
[97] Ibidem, s. 189.
[98] Ibidem, s. 199. Incipit: *Ščešči, zdravi, pokuj svaty, vinšujemy vam*.
[99] Ibidem, s. 205.

Rozdział 4

Specyfika cieszyńskiej pieśni ludowej Przegląd materiałów zastanych Charakterystyka zebranego zbioru pieśni

4.1. Pieśń ludowa Przegląd wybranych systematyk

Pieśń ludowa stanowi zespolenie tekstu muzycznego (melodii) z tekstem słownym (poetyka). „Pieśni i muzyka ludowa wplatały się zawsze bez reszty w życie poszczególnych ludzi, rodziny, wsi, w pracowite życie codzienne i odświętne; jednak najsilniej wiązały się ze zwyczajami i obrzędami ludowymi. W większości z nich czynnik muzyczny odgrywał istotną, nierzadko dominującą rolę”[1].

Pomimo wielu prób nie udało się stworzyć metody uniwersalnej dotyczącej systematyki pieśni ludowej (zarówno w etnomuzykologii, jak i w literaturoznawstwie). O wyborze metody klasyfikacji pieśni ludowych decyduje materiał, jakim dysponujemy. W zależności od zainteresowań badawczych (muzykologicznych lub językoznawczych) naukowiec wybiera płaszczyznę do analizy – tekst słowny lub tekst muzyczny – i według tego kryterium systematyzuje materiał własny. Może również łączyć obydwie te płaszczyzny z naciskiem na tę, która jest mu bliższa.

4.1.1. Systematyka funkcjonalno-treściowa

Do dzisiaj stosowana jest systematyka funkcjonalno-treściowa, która uwzględnia jedynie tekst słowny oraz funkcję, jaką pełniła pieśń. Taka systematyka była wykorzystywana w większości XIX-wiecznych śpiewników. Powstała w 1920

[1] J. Sobieska: *Polski folklor muzyczny*. Warszawa 2006, s. 58.

roku, a jej twórcą był Jan Stanisław Bystroń[2]. W ramach jej kryteriów następuje podział na trzy zasadnicze grupy pieśniowe, tj. obrzędowe, powszechne i zawodowe. Niestety, pojawiają się także niekonsekwencje i mankamenty. Bystroń wyodrębnił pieśni na podstawie kryterium gatunku (pieśni powszechne – ballady), pieśni miłosne i zalotne traktował jako jedną grupę, zaś pieśni dziecinne i kołysanki niepotrzebnie wyszczególnił w osobnych kategoriach. Innowacją tej systematyki była grupa pieśni zawodowych.

W 1956 roku systematykę Bystronia dopełnił i ulepszył Jan Sadownik[3]. Przede wszystkim z pieśni obrzędowych weselnych usunął „pieśni nawiązujące pośrednio do wesela, będące uzupełnieniem obrzędu"[4], wprowadził do grupy pieśni powszechnych pieśni: refleksyjne, historyczne, patriotyczne, junackie, taneczne, pijackie, obsceniczne, a społeczne z kolei podzielił na: etniczne, klasowe, sieroce, emigracyjno-bandoskie. Pieśni balladowe włączył zaś do grupy: rodzinnych, miłosnych, historycznych i zbójnickich[5]. W grupie pieśni zawodowych pojawiły się: gospodarsko-rolnicze, partyzanckie oraz zbójnickie, przemytnicze i rybackie. Sadownik natomiast usunął złodziejskie i więzienne jako te, które są związane ze środowiskiem miejskim[6]. Według Jadwigi Bobrowskiej propozycja Sadownika nie jest kompletna. Brakuje w niej np. pieśni hutniczych, które były obiektem badań Adolfa Dygacza jako osobna grupa pieśni robotniczych[7].

Kolejni badacze etnomuzykolodzy wyodrębniali dalsze podgrupy pieśni, np. zawodowych. Dygacz, bazując na systematyce funkcjonalno-treściowej, wydzielił dziesięć grup pieśni górniczych, których treść nie tylko koncentruje się na pracy, ale też jest odzwierciedleniem codziennego życia (co jest adekwatne do zgromadzonego materiału i sprawdza się w przypadku ujęcia specyfiki pieśni zawodowych). Są to m.in. pieśni obrzędowe i zwyczajowe, historyczne, społeczne i rewolucyjne, o rodzinie, zalotne i miłosne czy wreszcie tańce zawodowe[8]. W literaturze etnomuzykologicznej przykładem wyodrębniania kolejnych podgrup pieśni mogą być również monografie, w których podział zbiorów pieśniowych nastąpił według specyfiki badanego materiału, np. pieśni

[2] J.S. Bystroń: *Polska pieśń ludowa*. Kraków 1920, s. 15–23; J. Bauman-Szulakowska: *Polski folklor muzyczny. Materiały pomocnicze do analizy pieśni ludowej*. Bytom 2002, s. 29.

[3] J. Sadownik: *Z zagadnień klasyfikacji i systematyki polskiej pieśni ludowej*. „Polska Sztuka Ludowa" 1956, nr 6, s. 343–354.

[4] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej*. Katowice 2000, s. 198.

[5] Więcej: Ibidem, s. 201.

[6] Ibidem.

[7] A. Dygacz: *Z badań nad pieśnią ludową hutników polskich*. „Opolski Rocznik Muzealny" 1966, t. 2, s. 267–293; Idem: *Folklor muzyczny polskich hutników szkła*. „Literatura Ludowa" 1972, nr 4–5, s. 21–52.

[8] A. Dygacz: *Polska pieśń górniczo-hutnicza*. „Literatura Ludowa" 1964, nr 4–6, s. 93–110; J. Bauman-Szulakowska: *Polski folklor muzyczny…*, s. 29.

pogrzebowe w zbiorze Krystyny Turek[9] czy pieśni weselne w pracy Bogusława Linette'a[10].

4.1.2. Systematyka hasłowa

W polskiej folklorystyce można również spotkać próby systematyki opartej na tekstach słownych. Jedną z takich systematyk wyodrębnił wspomniany już wcześniej Jan Sadownik. Polega ona na analizie struktury wypowiedzi. Sadownik wyróżnił cztery typy pieśniowe, tj.: bezpośrednia wypowiedź podmiotu do osoby drugiej lub przedmiotu, bezpośrednia bądź pośrednia relacja podmiotu o stanie własnych uczuć albo stosunku do osoby drugiej czy też przedmiotu, relacja lub opis osoby trzeciej oraz dialog.

W analizie wyszczególnił on hasło główne, utożsamiające, które miało zarysować treść podstawową, oraz hasła odróżniające, określające pozostałą tematykę. Opisywana systematyka nie należy do tych, dzięki którym można precyzyjnie dookreślić zebrany, analizowany repertuar. Można jedynie wyodrębnić szereg haseł, które opisują tylko ogólną strukturę pieśni, bez wyznaczania jej treści ciągłej[11].

4.1.3. Systematyka wariantowa

Po raz pierwszy ten rodzaj systematyki zastosował Oskar Kolberg (1814–1890). W latach 1856–1857 wydał zbiór pt. *Pieśni ludu polskiego*, w którym umieścił 910 pieśni ludowych z melodiami. Pieśni te były podzielone na dwie części. Dla analizy komparatystycznej ważna jest część pierwsza, w której zestawiono 41 pieśni balladowych (dum) i ich 444 warianty z całej Polski. Była to pierwsza tego rodzaju publikacja o charakterze naukowym. „Szczególną wartość mają zapisy muzyczne, bowiem żaden z ogłoszonych wówczas zbiorów nie zawierał takiej liczby przykładów nutowych zapisanych jednogłosowo"[12]. Taki rodzaj systematyki spotkać można również w pracach innych polskich muzykologów i folklorystów (Karłowicz, Chybiński, Bystroń, Stęszewski, Dygacz)[13].

[9] K. Turek: *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe na Górnym Śląsku*. Katowice 1993.

[10] B. Linette: *Obrzędowe pieśni weselne w Rzeszowskiem*. Rzeszów 1981.

[11] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna…*, s. 203.

[12] Ibidem, s. 104.

[13] Ibidem, s. 101, 203.

4.1.4. Systematyka według kryteriów muzycznych

Podział materiału ludowego według kryteriów muzycznych został pierwszy raz zastosowany w monografii Oskara Kolberga *Sandomierskie* z 1865 roku. W grupie melodii tanecznych Kolberg uwzględnił rodzaj metrum. W tym wypadku były to tańce dwumiarowe (krakowiaki) i trójmiarowe (obertasy, mazury), a w dalszych tomach także czteromiarowe (marsze)[14].

Również Adolf Chybiński (1880–1952) w artykule pt. *O metodach zbierania i porządkowania melodii ludowych* z 1907 roku pisał o porządkowaniu melodii ludowych według takich kryteriów, jak: typ rytmiki, rodzaj tańca, budowa melodii, tj. forma, skale, kadencje, ambitus, a także warianty[15]. Z kolei w 1956 roku Adam Rieger (1909–1998) zaproponował w artykule pt. *Zagadnienie leksykalnego indeksowania melodii ludowych* szeregowanie danego zbioru na podstawie znajomości pierwszych 6–10 dźwięków linii melodycznej. Transkrybował je w ten sposób, że każdy wariant rozpoczynał się od c^2, a zapisywał je za pomocą całych nut (bez właściwego schematu rytmicznego), co ułatwiało niewątpliwie badania komparatystyczne[16]. Ludwik Bielawski (ur. 1929) melodie podhalańskie podzielił natomiast według metrum (dwumiar i trójmiar), a w kolejnym zawężeniu klasyfikacyjnym wziął pod uwagę strukturę sylabową pieśni oraz relacje kadencyjne (wewnętrzne i końcowe)[17]. Następnie Jan Stęszewski (ur. 1929), redagując *Muzykę Huculszczyzny*, wziął pod uwagę amorficzność i morficzność melodii ludowych oraz ich rozmiar[18]. Ten sam etnomuzykolog różnie klasyfikował poszczególne zbiory pieśniowe, w zależności od materiału, jakim dysponował. W części muzycznej zbioru *Kujawy* (wydawnictwo Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk) wyodrębnił pieśni na podstawie ich cech stylistycznych. Melodie w tym wypadku podzielono na pięć grup: obrzędowe, przyśpiewki i pieśni taneczne, pieśniowe, dziecięce i zawodowe, instrumentalne. W każdej z tych grup wyszczególniono cechy muzykologiczne, tj. tonalność, metrorytmikę, a także cechy wykonawcze[19].

W historii polskiej etnomuzykologii duże znaczenie miała systematyka zaproponowana w latach 70. XX wieku przez Annę Czekanowską (ur. 1929). Nazwana

---

[14] P. Dahlig: *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*. Warszawa 1987, s. 10; Idem: *Ludowa praktyka muzyczna*. Warszawa 1993, s. 15; J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna*…, s. 203.

[15] A. Chybiński: *O metodach zbierania i porządkowania melodii ludowych*. W: Idem: *Z pism. O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*. Przygotował do druku L. Bielawski. Kraków 1961, s. 55.

[16] A. Rieger: *Zagadnienia leksykalnego indeksowania melodii ludowych*. W: „Lud" 1956, t. 42, s. 554–606.

[17] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna*…, s. 206.

[18] J. Stęszewski: *Wstęp*. W: S. Mierczyński: *Muzyka Huculszczyzny*. Kraków 1965, s. 13–23.

[19] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna*…, s. 207.

została metodą taksonomiczną i stosowana była w zbiorach zamkniętych[20]. Za jej pomocą Czekanowska sklasyfikowała materiał ze zbioru *Pieśni biłgorajskich*[21], selekcjonując melodie według następujących cech: tonalność, metrum, typ rytmiki, rodzaj formy, zasady kształtowania, rodzaj kadencji, struktura tekstowa. Kolejnym etapem było obliczanie różnic między poszczególnymi wariantami muzycznymi przy pomocy specjalnie opracowanych wzorów matematycznych. W ten sposób powstawały diagramy (dendryty) nawiązujące do nauk biologicznych – drzewa genealogiczne. „[…] konstrukcja dendrytowa polegała na porządkowaniu melodii według najmniejszej odległości. Przy odczytywaniu projekcji dendrytowej opisuje się zespoły skupisk melodii o najmniejszych odległościach (czyli różnicach)"[22].

W innych krajach europejskich również podejmowano próby klasyfikowania materiałów pieśniowych. Jednym z uczonych, który porządkował pieśni według tekstu, był Serb Vuk Stefanowić Karadžić (1787–1864). Stosował on podział według rodzajów literackich, tj. na lirykę i epikę, w takim rozumieniu, że pieśni z repertuaru kobiet – żeńskie – określał jako liryczne, natomiast z repertuaru męskiego – jako epickie[23]. Istotną rolę w kształtowaniu porządkowania melodii ludowych odegrał również przedstawiciel szkoły fińskiej Ilmari Krohn (1867–1960), który w publikacjach fińskich pieśni ludowych podzielił cały materiał na trzy grupy: pieśni epiczne, pieśni liryczne, melodie taneczne. Przy porządkowaniu wariantów melodycznych analizował postać pojedynczej frazy oraz stosunki w budowie melodii (kadencje poszczególnych fraz). Dla ułatwienia analizy sprowadzał wszystkie melodie do tonacji G-dur lub g-moll (również dla wariantów opartych na skalach modalnych). Z kolei Bela Bartók (1881–1945) stosował metodę, którą później nazwano gramatyczną[24], co było spowodowane nawiązaniem do badań nad wzorem struktury gramatycznej języka. Systematyka ta szeregowała pieśni według cech stylistycznych. W każdej badanej grupie Bartók wyodrębnił kryterium funkcji (taneczne, obrzędowe) oraz kryterium genezy (pieśni rumuńskie – weselne, kołomyjki, kolędy; pieśni węgierskie – starowęgierskie, nowowęgierskie; pieśni importowane, np. pochodzenia romskiego). Poszczególne grupy pieśniowe dzielił kilkakrotnie, za każdym razem przyjmując inną cechę stylistyczną jako tę, która miała wyznaczać podział. Były to następujące cechy: struktura sylabiczna wersów, typ struktury rytmicznej, cechy budowy formalnej (relacje kadencji, budowa formalna) czy właściwości tonalne (materiał

[20] A. Czekanowska: *Zastosowanie polskich metod statystycznych do klasyfikacji melodii ludowych*. „Muzyka" 1969, nr 1, s. 3–18.

[21] Eadem: *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich*. Kraków 1972, s. 7–23; Eadem: *Pieśni biłgorajskie. Przyczynek do interpretacji polskiego pogranicza południowo-wschodniego*. Wrocław 1961.

[22] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna*…, s. 208.

[23] Ibidem, s. 195.

[24] A. Chybiński: *O metodach zbierania*…, s. 35, 41–44.

dźwiękowy). Transponował materiał tak, aby rozpoczynał się od g^1 (powyżej tego dźwięku zapisywał nuty cyframi arabskimi, a poniżej – rzymskimi).

W folklorystyce słowackiej uznanie zdobyła propozycja etnomuzykologów Alicji i Oskára Elscheków[25], która związana była z tzw. kartami perforowanymi. Pozwoliły one na porównanie i określenie stopnia pokrewieństwa poszczególnych analizowanych wariantów. Brano pod uwagę następujące cechy: tonalność, finalis, formę, strukturę sylabiczną, liczbę taktów, metrorytmikę[26].

W latach 80. XX wieku naukowcy z Uniwersytetu w Essen po raz pierwszy użyli nowoczesnej, jak na ówczesne czasy, techniki komputerowej. Służyła ona zarówno do usystematyzowania badanego materiału, jak i do działań komparatystycznych. Dzięki Helmutowi Schaffrathowi powstał program EsAC (Essener Assoziativ Code), który wspomagał te czynności. Brano pod uwagę: tytuł pieśni, sygnaturę, tonikę tonacji, najkrótszą wartość rytmiczną, metrum, melodię w postaci zakodowanej (cyfry), tekst pieśni, pochodzenie, funkcje[27].

4.2. Specyfika pieśni cieszyńskiej – cechy

Tonalność

Muzyka ludowa, a tym samym pieśni ludowe poprzez specyfikę przekazu (tradycja ustna) często ulegały przeobrażeniom zarówno w płaszczyźnie muzykologicznej, jak i tekstowej, dlatego też w repertuarze ludowym pojawiają się melodie wykorzystujące stopnie więcej niż jednej skali (trudno o pieśni, w których występuje „czysta" postać materiału skalowego). Z kolei pod względem tekstowym następuje często wymiana słów, szczególnie w repertuarze z kategorii pieśni powszechnych (najmniej zmienne, a tym samym najbardziej zachowawcze są pieśni obrzędowe).

Skale wąskozakresowe i inne

Jeśli chodzi o podłoże tonalne, to skale wąskozakresowe[28] w zasobie pieśniowym Beskidu Śląskiego występują jedynie w repertuarze dziecięcym oraz związanym z obrzędowością doroczną. Przeważają tutaj melodie oparte na skali

[25] *Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen. Slowakische Akademie der Wissenschaften. Institut für Musikwissenschaft.* Sympozjum II. Hrsg. O. Elscheck. Bratysława 1965.

[26] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna*…, s. 197.

[27] E. Dahlig: *Z zagadnień komputerowej archiwizacji i analizy melodii ludowych*. „Muzyka" 1999, nr 2, s. 101–113.

[28] O zagadnieniach melodyki wąskozakresowej pisali: A. Chybiński: *Pieśni ludu polskiego na Orawie*. W: *Pieśni orawskie*. Zebrał E. Mika. Kraków 1957, s. 99; A. Czekanowska: *Pieśni biłgorajskie. Przyczynek do interpretacji polskiego pogranicza południowo-wschodniego*. Wrocław 1961, s. 73–78; Eadem: *The Diathonic Melodies of the Narrow Range in Slavic Countries*. „Lud" 1966, t. 50, s. 392–410; Eadem: *Ludowe melodie wąskiego zakresu*…; B. Bartók: *Serbo-Croatian*

pentachordalnej[29]. „[…] cechą charakterystyczną jest przewaga skal z tercją wielką oraz występowanie elementów skali frygijskiej, lidyjskiej, cygańskiej i pentatonicznej […], melodie wąskozakresowe Beskidu Śląskiego nawiązują ponadto do repertuaru pieśniowego Beskidu Żywieckiego, Orawy i Podhala, a także mają wspólne właściwości stylistyczne z wąskozakresowymi melodiami Słowacji i Moraw"[30].

Skala pentatoniczna nie występuje w czystej postaci – dominuje odmiana hemitoniczna (często z pienami), natomiast skala podhalańska[31] w repertuarze Beskidu Śląskiego zaznacza się dosyć słabo (Alina Kopoczek przytacza ją tylko w jednej pieśni, gdzie występuje w całości)[32]. Specyfika ta potwierdziła się podczas badań Beskidu Śląskiego na terenie Republiki Czeskiej (Zaolzie) przeprowadzonych przez autorkę – w repertuarze znalazło się jedynie kilka pieśni z elementami tej skali (m.in. melodie: *** (*Powiedz mi ma miła*); *** (*Rada śpiywóm*))[33].

Również skale modalne[34] nie dominują w omawianym repertuarze. Dostrzegamy jedynie fragmenty skali doryckiej, frygijskiej, lidyjskiej i miksolidyjskiej[35]. Pojawiają się tutaj raczej zrosty skali doryckiej z molowymi zwrotami kadencyjnymi. Taka postać materiału muzycznego jest specyficzna według Aliny Kopoczek szczególnie dla pieśni miłosnych. Z kolei skala frygijska i jej elementy decydują o odrębności badanego terenu. Skala ta najczęściej pojawia się w pieśniach weselnych, miłosnych czy społecznych[36].

Jeśli chodzi o skalę durową i molową, to prym wiodą melodie oparte na tej pierwszej, jednak często nie wykorzystują one wszystkich stopni skali. W zbiorze Aliny Kopoczek jest to proporcja 61:6[37]. Według niej najliczniejszą grupę stanowią melodie oparte na skali durowej i zakończone na stopniu III, co daje wyraźne cechy frygijskie i jest cechą badanego obszaru[38]. Przewaga skali durowej i molowej ma wiele przyczyn. Z obserwacji materiału zaolziańskiego wynika, że: „również pieśni oparte na skalach modalnych stanowią niewielki procent zbioru.

Folk Songs. Nowy Jork 1951, s. 52–56; W. Wiora: *Older than Pentatony*. In: *Studia memoriae Belae Bartok sacra*. [Brak inf. o red.]. Budapeszt 1957, s. 184; W. Danckert: *Grundriss der Volksliedkunde*. Berlin 1939, s. 19.

[29] A. Kopoczek: *Folklor muzyczny Beskidu Śląskiego. Materiały pomocnicze do analizy pieśni ludowych*. Katowice 1993, s. 10.

[30] Ibidem, s. 12–13.

[31] Za: J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna…*, s. 264.

[32] A. Kopoczek: *Folklor Muzyczny Beskidu Śląskiego…*, s. 17.

[33] M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia. Uwarunkowania, typologia i funkcje*. Katowice 2011, s. 102.

[34] Definicja skal modalnych patrz: J. Sobieska: *Polski folklor muzyczny*. Cz. I. Warszawa 1982, s. 91–92.

[35] A. Kopoczek: *Folklor muzyczny Beskidu Śląskiego…*, s. 20.

[36] Ibidem, s. 21.

[37] Ibidem, s. 25.

[38] Ibidem.

Nie występują one w czystej postaci, a jedynie jako elementy lub jako zrosty ze skalą pentatoniczną. Wiąże się to z dominacją tonalności dur-mol, która systematycznie wypiera dawne skale, co z kolei spowodowane jest m.in. nadmiernym używaniem instrumentów takich jak akordeon lub pianino, stanowiących akompaniament podczas prób zespołów folklorystycznych"[39].

W sytuacjach towarzyskich w polskiej części Beskidu Śląskiego może być podobnie, jednak trzeba zaznaczyć, że kapele odtwarzające autentyczny repertuar z ogromnym pietyzmem pielęgnują dawne melodie, a tym samym archaiczne skale (Zbigniew Wałach, Monika Wałach, Rafał Wałach). Również zespoły regionalne (m.in. Zespół Regionalny „Istebna" czy Zespół Regionalny „Koniaków") bazują na melodiach źródłowych, które czerpią wprost z terenu[40].

Fragmentarycznie w repertuarze beskidzkim zaznacza się skala podhalańska[41], a jej występowanie można połączyć ze związkami omawianego terenu z kulturą pasterską. Występują również elementy skal orientalnych, które pojawiają się jako zrosty ze skalami, np. moll dorycką, moll harmoniczną, durową czy lidyjską (związki ze Słowacją, z Czechami, Morawami, Rumunią, Węgrami, Bułgarią, Serbią czy Macedonią)[42].

Skale durowe i molowe

Według Aliny Kopoczek pieśni oparte na melodiach durowych i molowych stanowią ponad połowę zgromadzonego materiału. W tej grupie dodatkowo dominują pieśni oparte na skali durowej (61%, molowe – 6%). Występują również melodie niewykorzystujące wszystkich stopni skali – najczęściej brak jest stopnia VII, później VI (w durowych), zaś w molowych – VII, VI i IV. Niewiele jest pieśni, w których nie występuje stopień I czy II. Specyficzne jest również pojawianie się w tej grupie melodii o cechach modalnych (najliczniejszą grupę stanowią te o cechach frygijskich – pieśni kończą się wtedy na III stopniu skali, szczególnie dotyczy to melodii durowych). Funkcjonują także melodie, które stanowią zrosty skali durowej (większość) i molowej ze skalą lidyjską, co stanowi, jak pisze Alina Kopoczek, „charakterystyczną cechę struktury tonalnej zarówno polskiej, jak i słowackiej oraz morawskiej"[43]. Częsta jest bifurkacja IV stopnia skali. „[…] zmienna intonacja IV stopnia skali ma charakter barwiący.

[39] M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia*…, s. 113.

[40] Były kierownik Zespołu Regionalnego „Istebna" – Tadeusz Papierzyński prowadził badania terenowe, a zebrany materiał wcielał w repertuar grupy (obecnie kierownikiem jest Maria Motyka). Potwierdza to w wywiadzie Urszula Gruszka – kierownik Zespołu Regionalnego „Koniaków" (24.02.2016, Koniaków).

[41] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna*…, s. 264.

[42] J. Kresánek: *Slovenská ludová pieseň so stanoviska hudebneho*. Bratysława 1951, s. 112–113; J. Trojan: *Moravská lidová piseň*. Praga 1980, s. 36; B. Bartók: *Das ungarische Volkslied Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien*. Berlin 1925, s. 64.

[43] A. Kopoczek: *Folklor Muzyczny Beskidu Śląskiego*…, s. 26.

Na zmienną intonację III i IV stopnia skali, występującą wzdłuż całego szlaku karpackiego, zwrócił uwagę F. Kołessa"[44].

4.3. Materiał badawczy – systematyka i charakterystyka

> Pieśń unosi człowieka nad życie codzienne. Pieśń rozbudza w nim odwagę, współczucie, miłość. Pieśnią przemawia kochanek do swej miłej, pieśnią odzywa się kochanka. Z pieśnią młoduch a i żenich wychodzą z domu, z pieśnią wstępuje jeden z nich do nowego gospodarstwa. Z pieśnią zbierają len, z pieśnią czuwają przy krowach i owcach. Nigdzie tyle pięknego śpiewu słyszeć nie można na dole, co w Istebnej w górach[45].

Materiał pieśniowy został zgromadzony podczas badań własnych, zarówno indywidualnych, jak i grupowych. Autorka wybrała 100 pieśni, które są najbardziej reprezentatywne. Są to utwory najstarsze, które zachowały się w szczątkowej postaci, ale też repertuar popularny, stanowiący swoisty zbiór pieśni charakterystycznych dla badanej społeczności (Trójwieś – Beskid Śląski).

Pieśni zostały stranskrybowane i zapisane według norm przyjętych i stosowanych w muzykologii polskiej[46]. Za pomocą nuty romboidalnej zapisano faktyczny dźwięk, od którego respondenci rozpoczynali melodie. Płaszczyzna muzyczna została zapisana od najdogodniejszego dźwięku, to znaczy w taki sposób, aby uniknąć dużej liczby znaków chromatycznych. Nie zapisywano tonacji, a znaki chromatyczne umieszczano przy poszczególnych nutach. Metrum pieśni ustalane było według wzoru zapisanego przez Ludwika Bielawskiego[47]. Podczas transkrypcji tekstu słownego zastosowano półfonetyczny zapis, który uwzględnia właściwości gwarowe.

Każda pieśń została opatrzona informacją dotyczącą wykonawcy, tj. imieniem i nazwiskiem, rokiem urodzenia (w nawiasie), datą przeprowadzenia rozmowy. Każda zawiera także informację dotyczącą właściwości muzycznych, tj. czas trwania pieśni w sekundach. W niektórych zapisach pojawiają się wydłużenia lub skrócenia czasu trwania poszczególnych nut zapisane poza systemem nutowym (wynikają one z tempa wykonawczego poszczególnych respondentów, które często jest indywidualne). Materiał pieśniowy został sklasyfikowany na pod-

---

[44] Ibidem, s. 26.

[45] Rękopis: *Pątnik narodowy pieśni wesołe śpiewający. Rękopis ze Śląska Cieszyńskiego z r. 1835 ze zbiorów po drze Andrzeju Cienciale* – zbiory Książnicy Cieszyńskiej.

[46] M. Szyndler: *Transkrypcja muzyczna materiału pieśniowego. Wybrane problemy badań etnomuzykologicznych na przykładzie pogranicza Śląska Cieszyńskiego*. „Twórczość Ludowa" 2004, nr 4; J. Sobieska: *Transkrypcja muzyczna dokumentalnych nagrań polskiego folkloru. Założenia metodyczne*. „Muzyka" 1964, nr 9, s. 69.

[47] L. Bielawski: *Rytmika polskich pieśni ludowych*. Kraków 1970, s. 90–93.

stawie systematyki funkcjonalno-treściowej z pewnymi modyfikacjami, z kolei analiza została sporządzona według wybranych cech muzykologicznych. Za wzór posłużyły wspomniana wcześniej systematyka Jana Stanisława Bystronia i Jana Sadownika oraz klasyfikacja sporządzona przez Alinę Kopoczek w zbiorze *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*[48].

4.3.1. Systematyka pieśni według funkcji i treści

Spis pieśni przedstawiony w niniejszym podrozdziale stanowi indywidualne podejście autorki do systematyki zebranych pieśni ludowych. Jest kompilacją zdobytej wiedzy i własnych doświadczeń, stąd jego autorski charakter. Pieśni zostały usystematyzowane według poszczególnych grup i podgrup[49]:

1) pieśni obrzędowe, rodzinne, weselne:
Przylecioł gawron (94)
Jak przisźła z kościoła (57)
Uż żeś sie wydała (58)
Wyszła przede dźwierze (59)
Matko, matko przykryj stoły (60)
Gdyby jo wiedziała (61)

2) pieśni powszechne:
a) refleksyjne:
– o przyrodzie:
Ej groniczku, groniczku (23)
Gróniczku Beskidzie (42)
Jistebniański grónie (66)
– o przemijaniu:
Lata, moje lata (15)
Starajóm sie ludzie o mnie (3)
– o życiu:
Biało lelija, sie nie rozwija (19)
Hej góra Ochodzita (98)
Naucz sie dziewczyn (78)
Zahuczały góry, zahuczały lasy (51)
Gdy jo była ślicznóm pannom (62)

[48] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*. Cieszyn 1988.

[49] Zebrany materiał pieśniowy znajduje się w aneksie II. Materiały źródłowe – badania terenowe. Według przyporządkowanego numeru można odnaleźć zapis konkretnej pieśni.

b) rodzinne:
- **o wzajemnym stosunku rodziców i dzieci:**
  Wy moja mamulko (29)
- **o pożyciu małżeńskim:**
  Wszecki żeniczki (24)
  Ej żony, żony (71)
- **komiczne:**
  Jak jo umrym w mieście (25)
  Jaworzyński dzieweczki (26)
  Hej miałech trzy galanki (30)
  Rada pijem, rada jem (32)
  Za stodołóm na jedli (40)
  W niedzieliczkym do kościoła (68)
  A jo tebie synek nie chcym (79)
  W stodole na gumnie (83)
  Tańcowała marsjanka (85)

c) zalotne:
Stoi grusza w polu (1)
W istebniańskim czornym lesie (2)
Przez Czadeczke mostek łogibo sie (9)
Nie było mie dóma (12)
Na Krzyżowej biały kamień (18)
Jistebniański kościołeczek (27)
A jak jo pojadam (34)
Hej hoja, hoja (36)
Ej wyszijym, wyszijym (41)
Ej hora, hora (48)
Jistebniański pole (49)
Szeł Joniczek przez gróniczek (52)
Kulało się, kulało (82)
Za stodolinkom (84)
Ej rosi, rosi, rosiczka (99)
Kajście sie podziały (100)

d) miłosne:
Łónczenie, łónczenie (4)
Czemu jetelinka trawóm zarostuje (5)
Hej doliny, doliny (7)
Już sie mi ławeczka (10)
Już miesiónczek dawno wyszeł (11)
Czijiż to kónie w tej zagrodzie (17)
Janiczek trowe siecze (33)
Na fojtowej roli (39)

A gdy jo szeł kole lasa (50)
Doliny, doliny, doliny (63)
Góra sie głosym rozlygo (67)
Ciemna nocka (72)
Od Morawy deszcz idzie (75)

e) strata wianka:
Na skraju w zielonym lesie (28)
Jaworze, jaworze (53)
Szła dziewczyna kole młyna (54)
Przez Istebnym cesta (74)

f) nieszczęśliwa miłość:
Spadnół listek z jawora (16)
Żegnał góral swóm góralke (45)
Usnyła Zuzanka (46)
Na Istebnym świeci jasne słoneczko (56)
Słońce sie śmieje (70)
Szumiom lasy na dolinie (78)

g) taneczne (mówiące o tańcu):
Zagra trombita na groniu (92)

h) pijackie:
Gorzołeczko ciotko moja (62)

3) pieśni zawodowe:

a) pasterskie:
Helo, helo, Helynko (91)
Groniczku Beskidzie (21)
Idzie owczor gróniym (20)
Na zielonej łódce (95)
*Naszi krowy jako beczki (*35)
Pasła, by jo pasła (93)

b) gospodarsko-rolnicze:
Czyjiż to poleczko (90)

c) żołnierskie:
W tym naszym Istebnym (86)

d) zbójnickie
Na gróniu w karczmiczce (22)
Wyjeżdżaj furmanku (31)

4) tańce:
U kowala (44)
Ej wyszijym, wyszijym (41)
Zasiałach kapustym (96)

5) przyśpiewki:
Miała jo galanów (13)
Miała jo galana godziniorza (14)
Gdo mie dziśka wytańczy (37)
Zagrejcie mi muzykanty (38)

6) inne:
Siedem szatek żech miała (47)
Jo chudobno ni móm nic (64)
Na gróniczku torka (77)
A dy jo szeł na Girowóm (80)
Zachodzi słoneczko (89)
U studzienki siedziała (97)

7) repertuar współczesny:
Szumi jawor, szumi (6)
Ojcowski dom (43)
Zaświeć mi miesiączku (55)
Gronie, nasze gronie (73)
Płyniesz Olzo (87)

W zgromadzonym materiale pojawiły się pieśni odpowiadające trzem głównym grupom systematyki, tj. obrzędowe, powszechne i zawodowe. Te drugie zdecydowanie dominują, co wiąże się z tym, że w młodości respondentów (najstarsze roczniki autochtonów) częściej inicjowane były prawdopodobnie sytuacje towarzyskie – ludyczne, w których dominował repertuar powszechny, sytuacje obrzędowe należały zaś do rzadszych, dlatego repertuar taki był nieczęsto przywoływany i przekazywany. Sytuacja dominacji pieśni powszechnych w repertuarze nie powinna być właściwie zaskoczeniem; podobnie przedstawia się ona w całej Polsce. Powodem jest dosyć rozległa i pojemna tematyka tych pieśni, a także swobodniejsze wykonanie tekstów melodycznych i słownych[50]. „Pieśni powszechne podejmują tematy dotyczące całej sfery życia ludzkiego – zarówno indywidualnego, jak i zbiorowego. Dlatego obok prezentacji przeżyć i uczuć osobistych, niekiedy intymnych, ujawniają poglądy i normy zachowań, jakie zostały przyjęte w określonej grupie społecznej czy środowisku lokalnym"[51].

Pieśni obrzędowe rodzinne reprezentowane są jedynie przez te, które były wykonywane podczas obrzędów weselnych. Odgrywały one szczególną rolę w życiu rodzin zamieszkujących zwłaszcza południowe tereny Śląska Cieszyńskiego. Ludność tych ziem zajmowała się rolnictwem, hodowlą zwierząt i wypasem bydła – stąd wynikało jej ogromne przywiązanie do ziemi przekazywa-

[50] K. Turek: *Pieśni ludowe*. W: *Ludowe tradycje. Dziedzictwo kulturowe ludności rodzimej w granicach województwa śląskiego*. Red. B. Bazielich. Wrocław–Katowice 2009, s. 225.
[51] Ibidem, s. 232.

nej z pokolenia na pokolenie, jak również życie w zgodzie ze zmieniającymi się porami roku oraz korelacja z cyklem życia rodzinnego (narodziny, zaślubiny, śmierć). Wydarzenia te miały swoje odzwierciedlenie w obrzędach rodzinnych, dorocznych i w pieśniach, jakie im towarzyszyły. Wszelkie zmiany zwyczajów, obyczajów i obrzędów ludowych oraz związanych z nimi pieśni następowały na przestrzeni stuleci bardzo powoli, dlatego też widać ich największą zachowawczość zarówno w warstwie tekstowej, jak i słownej. „Obrzędy rodzinne są związane z zasadniczymi datami życia: z jego początkiem i końcem, tudzież z połączeniem się młodych dla wspólnego życia […], dziecko, które się dopiero co urodziło, musi być oficjalnie, obrzędowo przyjęte do grupy, gdyż inaczej nie będzie jej członkiem; zmarły musi być również z zachowaniem tradycyjnego rytuału wyłączony, aby przestał być członkiem danego społeczeństwa i jako taki nie był dlań groźny; para młodych musi być związana obrzędowo węzłem małżeńskim, aby fakt ten był społecznie uznany i ważny […]”[52]. Zanikanie pieśni obrzędowych w żywej praktyce danego regionu uwarunkowane jest wieloma czynnikami. Wynika m.in. z „natury tych pieśni i ich obrzędowej funkcjonalności”[53]. Jak wiadomo, redukcji i dużym przeobrażeniom ulegają same obrzędy, przez co tracą „swoje naturalne podłoże”[54]. Drugi problem stanowią osoby przekazujące tego typu repertuar, które już niestety odchodzą. Dzisiaj część tych pieśni jest na szczęście przenoszona w postaci folkloryzmu do zespołów regionalnych (oczywiście zgodnie z wymogami sceny)[55].

Niestety, podczas przeprowadzonych penetracji terenowych nie udało mi się zanotować pieśni chrzcinowych, a pieśni pogrzebowe zostały wyparte przez pieśni religijne Kościoła katolickiego[56] (w repertuarze jest parę pieśni wykony-

[52] J.S. Bystroń: *Etnografia Polski*. Warszawa 1947, s. 160.

[53] B. Linette: *Obrzędowe pieśni weselne w Rzeszowskiem*…, s. 41.

[54] Ibidem.

[55] Więcej: G. Dąbrowska: *Obrzędy i zwyczaje doroczne jako widowisko*. Cz. I. Warszawa 1971, s. 3.

[56] Problematyka wyznaniowa Śląska Cieszyńskiego była od wieków mocno skomplikowana. Na ziemi cieszyńskiej chrześcijaństwo rozpowszechniane było od strony Moraw poprzez działalność św. Metodego (ok. 880 roku). W XIV wieku istniało tutaj 12 parafii, a do XV wieku ich liczba wzrosła do 50. W XVI wieku Wacław Adam (1545–1579) przyjął luteranizm, a wraz z nim wyznanie to przyjęli mieszkańcy ziemi cieszyńskiej (z wyjątkiem Czechowic) według zasady – *cuius regio, eius religio*. W 1629 roku księżna Elżbieta Lukrecja (pod przymusem) wydała z kolei dekret o nakazie przyjęcia wiary katolickiej przez radę miejską. Od tego momentu działalność kontrreformacyjna postępowała w szybkim tempie – więcej: W. Josiek: *Dzieje ewangelicyzmu na Śląsku Cieszyńskim*. Cz. I. „Zwrot” 1995, nr 8, s. 37–40; Idem: *Dzieje ewangelicyzmu na Śląsku Cieszyńskim*. Cz. III. „Zwrot” 1995, nr 10, s. 31; K. Nawa: *Kościół na ziemi cieszyńskiej do roku 1950*. Bytom 1997, s. 49; K. Michejda: *Dzieje Kościoła ewangelickiego w Księstwie Cieszyńskim*. Cieszyn 1908; O. Michejda: *Piąte pięćdziesięciolecie Kościoła Jezusowego na Wyższej Bramie przed Cieszynem (1909–1959)*. W: *Z historii kościoła ewangelickiego na Śląsku Cieszyńskim*. Red. T.J. Zieliński. Katowice 1992; J. Broda: *Materiały do dziejów Kościoła ewangelickiego w Księstwie Cieszyńskim i Państwie Pszczyńskim w XVI i XVII wieku*.

wanych przy pochówku zmarłego, ale nie należą one do repertuaru *stricte* obrzędowego – więcej w opisie pieśni powszechnych). Wśród repertuaru powszechnego wyróżniają się pieśni zalotne, miłosne czy komiczne. Najmniej jest tych z zakresu refleksyjnych czy rodzinnych. Trzeba podkreślić, że zebrany materiał stanowi pewien wycinek repertuaru całościowego, który jest reprezentowany właśnie przez pokolenie najstarsze (m.in. Anna Bury – 1925, Jadwiga Polok (Zabawska) – 1928, Maria Bury – 1929, Stanisława Polok (Majeranowska) – 1930, Jadwiga Bojko – 1920, Zuzanna Kawulok – 1938, Małgorzata Małyjurek – 1948). Takie podejście było zamierzone i celowe, gdyż stanowi ono podstawę dla działań komparatystycznych związanych z repertuarem, jaki znany jest młodszym pokoleniom (dzieci i młodzież szkolna, zespoły regionalne).

4.3.2. Materiał własny a materiały źródłowe[57]

Niniejszy podrozdział został poświęcony działaniom komparatystycznym na płaszczyźnie materiałów własnych autorki (badania terenowe) i materiałów zastanych (popularne lokalne śpiewniki). Pod uwagę wzięte zostały zbiory Andrzeja Cinciały, Jana Stanisława Bystronia, Jaromíra Gelnara, Ivo Stolařika, Jana Taciny, Jerzego Drozda, Aliny Kopoczek, Daniela Kadłubca, Rafała Wałacha oraz własne, a także najstarszy rękopis Wilhelma Raschkego, pochodzący prawdopodobnie z lat 1829–1855[58]. Materiały uzyskane podczas badań empirycznych stanowiły bazę i pełniły funkcję przewodnią – za pomocą tych wątków autorka szukała ich odpowiedników w śpiewnikach. Zbiory zastane nie były wybrane przypadkowo. Jest to materiał o znacznej rozpiętości czasowej, nie zawsze potraktowany jednolicie (np. w przypadku Cinciały brakuje zapisu nutowego). Nie zmienia to jednak faktu, że są to w większości śpiewniki dostępne i dobrze znane w regionie (oprócz zbiorów Andrzeja Cinciały i Józefa Firli).

Pieśni obrzędowe, rodzinne, weselne

Pieśń obrzędowa funkcjonuje jako gatunek w folklorystyce i może mieć dwa ujęcia. Pierwsze z nich „można nazwać ontologicznym, ludoznawczym, wskazującym na sposób istnienia pieśni obrzędowych jako części składowych obrzędów”[59].

W: *Z historii Kościoła ewangelickiego…*; D. Kadłubiec: *W cieszyńskim mateczniku*. Czeski Cieszyn 2015, s. 60.

[57] W tej części rozprawy omówione zostały te wątki pieśniowe, które udało sie odnaleźć w materiałach zastanych (śpiewnikach lokalnych, polskich, czeskich, morawskich). Pieśni z materiałów zastanych zostały ponumerowane cyframi rzymskimi, a pieśni zgromadzone podczas badań własnych – arabskimi.

[58] Pełna bibliografia patrz: podrozdział 1.3. *Dobór materiałów źródłowych wydanych*.

[59] L. Bielawski: *Pieśń obrzędowa jako gatunek. Spojrzenie ontologiczne i semiotyczne*. „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2006, s. 183.

Drugi z kolei dotyczy pieśni, których treść wskazuje na łączność z obrzędem (ujęcie semiotyczne)[60]. I tutaj w melodiach obrzędowych „sposób bycia melodii wskazuje na obrzędowość (folklorystyka muzyczna)"[61], w przeciwieństwie do folklorystyki literackiej, gdzie „treść pieśni wskazuje na obrzędowość"[62].

Jedna z respondentek wypowiedziała się o dawnym repertuarze następująco: „Stare bojtki nie można przekręcać […], kiedyś każda bojtka miała jakiś sens – jak panna miała dziecko to wszystko było w tej bojtce, kiedyś były o czymś, a dzisiaj śpiewają cały czas to samo […]"[63]. Jak wiadomo, ten gatunek pieśni pozostawał najbardziej niezmienny, źródłowy, nieulegający przeobrażeniom. Ważne były osoby wykonujące daną melodię, a miejsce i czas zostały wyraźnie ustalone[64]. Pieśni były przekazywane w sposób bezpośredni, z pamięci (wyjątek stanowią zeszyty, w których niektórzy badani zapisywali incipity pieśni)[65].

W archiwum pieśniowym autorki w tej grupie znalazło się jedynie sześć pieśni (obrzędowość weselna). W materiałach zastanych (śpiewnikach) można znaleźć obszerniejszy materiał pieśniowy dotyczący obrzędowości, ale rodzinnej i dorocznej.

Najstarszy zapis pieśni weselnej (jedynie tekstowy) pochodzi ze zbiorów Firli[66]:

Małżonek młody:
Siodej na wóz kochanie moje,
Nie pomoże płakanie twoje.
Nie pomoże
Miły Boże!
Już są koniczki we wozie
Pozaprzęngane.

Niewiasta:
Jakużbych jo na woz siodała,
Kiejch jo jeszcze ojcu nie dzienkowała?
Dzienkujem wom miły ojcze,
Mieliście mnie we wyćwice,
Już nie bedziecie.
Dzienkujem wom miło matko,
Wychowaliście mnie gładko,
Już nie bedziecie.
Jakużbych jo na woz siodała,

[60] Ibidem.
[61] Ibidem, s. 186.
[62] Ibidem.
[63] Wypowiedź Anny Bury (ur. 1925, Istebna) podczas wywiadu, 24.11.2012, Istebna.
[64] Więcej: J.S. Bystroń: *Polska pieśń ludowa*…, s. 15–16.
[65] Aneks 3. Fotografie, fotografia 17.
[66] Rękopis: *Pątnik narodowy pieśni wesołe śpiewający*…

Kiejch jo jeszcze bratu nie dzienkowała?
Dzienkujem ci miły bracie,
Pierałachci dycki gacie,
Teraz nie bedym.
Jakużbych jo na woz siodała,
Kiejch jo jeszcze siostrze nie dzienkowała?
Dzienkujem ci miła siostro,
Dzierżałaś mnie dycki ostro,
Teraz nie bedziesz.
Jakużbych jo na woz siodała,
Kiejch jo jeszcze dwierzom nie dzienkowała?
Dzienkujem wom miłe dwierze,
Co chodzili kawalyrze,
Teraz nie bedom[67].

Pieśni z linią melodyczną uwidaczniają się w późniejszych zbiorach, np. weselne występują w zapisach Drozda[68] (pojawia się tutaj w zwrocie inicjalnym skok kwintowy w kierunku ascendentalnym, a dopiero później melodia ma charakter descendentalny – nr I, w przeciwieństwie do zapisu Kopoczek – nr III)[69].

Również w *Śpiewniku Macierzy Ziemi Cieszyńskiej* występują tzw. melodie chmielowe, np. pieśń nr 144 *Oj, chmielu, chmielu* (skala molowa z bifurkacją IV stopnia). Pojawia się tam zapis 26 tekstów bez linii melodycznej. Pierwszy z wymienionych wariantów pieśniowych występuje w zbiorze Jaromíra Gelnara i Oldřicha Sirovátki pt. *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*[70], w grupie pieśni weselnych z Hrčavy. Jest to pieśń *** (*Po cuž šče tu přišli*) zapisana za pomocą alfabetu czeskiego. Zanotowana jest jako melodia wolnometryczna, również z bifurkacją IV stopnia skali – nr II[71].

Następna pieśń – nr 58 *Uż żeś sie wydała* przeczy teorii związanej z zachowawczością melodii obrzędowych – tutaj wykorzystana została linia melodyczna pieśni nr 22 *Na gróniu w karczmiczce* z grupy pieśni zawodowych, zbójnickich.

W *Śpiewniku Macierzy Ziemi Cieszyńskiej* występuje pieśń obrzędowa weselna *** (*A poj żeż ty, poj Haniczko*)[72] – nr III, zapisana w Istebnej w latach 70. XX wieku, a w materiałach z badań zaolziańskich autorki spotkać można tę samą pieśń z nieco zmienioną linią melodyczną, z podobnym tekstem słownym

[67] Notatka zapisującego tę pieśń: *Jest to co do języka najwierniejsza pieśń laska. Kiejch = kiedych, gacie = płócienne spodnie.*

[68] J. Drozd: *Cieszyński śpiewnik regionalny.* Katowice 1978, s. 241.

[69] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr I.

[70] J. Gelnar, O. Sirovátka: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska.* Praga 1957, s. 90.

[71] Ibidem, s. 90; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr II.

[72] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 168; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr III.

(nagraną w 2002 roku w południowej części Zaolzia – w Milikowie)[73]. Wśród tej grupy udało się zanotować jedynie sześć pieśni. Najbardziej charakterystyczne są dwie z nich, tj. nr 57 *Jak przišła z kościoła* i nr 61 *Gdyby jo wiedziała*, które były śpiewane z tą samą linią melodyczną. W wykonaniu pieśni te miały charakter swoistej melorecytacji. O ich zachowawczym charakterze decydują elementy skali góralskiej (bifurkacja IV stopnia skali). Ten wariant pieśniowy występuje również w zbiorze Gelnara i Sirovátki[74] w grupie pieśni weselnych z Hrčavy – wspomniana już pieśń *** (*Po cuž šče tu přišli*). Zanotowany jest jako melodia wolnometryczna, również z bifurkacją IV stopnia skali. Na uwagę zasługuje pieśń nr 94 *Przylecioł gawron*, którą także można odnaleźć w materiale Gelnara i Sirovátki – *** (*Přeletał sokoł*) – nr IV[75]. Zauważalna jest tutaj zmiana tekstu – pojawia się *sokół* zamiast *gawrona*. Obydwie te postaci mają charakter umowny, symbolizują pana młodego. Zmieniona jest nieco linia melodyczna, ale sam zamysł i kształt metrorytmiczny wykazuje duże podobieństwo do wariantu jaworzyńskiego.

Jedna z respondentek, Jadwiga Bojko (ur. 1920), wspominała melorecytacje wygłaszane na weselach podczas obrzędu oczepin, które odbywały się w czasach jej młodości:

> Wczorajś była mamulczina, dziśka już Józefkowo żona […].
> Wczorajś miała z róży wieniec, dziśka już mosz bioły czepiec […].
> Spojrzyj do kómina, cobyś uchowała najpiyrszego syna"[76].

Niestety ze względu wiek respondentki i związane z nim ograniczenia pamięciowe nie udało się nagrać linii melodycznej. W zbiorze Kopoczek[77] można odnaleźć pieśń oczepinową ze zbliżonym tekstem słownym oraz z linią melodyczną – nr V. Ten typ materiału dźwiękowego dominuje w pieśniach weselnych (oparte na wielokrotnej repetycji poszczególnych dźwięków, z prostym rytmem, raczej w stylu melorecytacyjnym).

Wesela[78] były okazją do wspólnego muzykowania – śpiewania i grania. Dzięki takim spotkaniom utrwalany był także repertuar powszechny (np. miłosny, zalotny czy obsceniczny). Stanisława Majeranowska z Istebnej wspomina: „[…] na

[73] M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia…*, s. 170.

[74] J. Gelnar, O. Sirovátka: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska…*, s. 90.

[75] Ibidem, s. 86; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr IV.

[76] Materiały dostępne w archiwum prywatnym autorki (wypowiedź zapisana podczas wywiadu, 20.10.2011).

[77] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 164; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr V.

[78] Jedynym materiałem, w którym zostało opisane wesele z Trójwsi, jest *Wesele górali istebniańskich* Jerzego Probosza (1901–1942), pseudonim: Chłop spod Gańczorki, Góral. Obecnie jego wnuk Marek Probosz prowadzi działania związane z zaangażowaniem autochtonów w stworzenie słuchowiska opartego na *Widowisku regionalnym w czterech odsłonach*.

weselu góralskim jadło się w domu, a potem szło się do karczmy **tańczyć**, a na kolację weselowi szli do domu i znowu była **okazja do śpiewu** […]"[79].

Przegląd tej grupy pieśni pozwala na wysunięcie pewnych wniosków. Z pewnością ten repertuar jest dobrze znany najstarszej generacji autochtonów i wykonywany w niezmienionej formie. O jego dawnym pochodzeniu świadczą chociażby bifurkacje poszczególnych stopni melodii czy elementy formy kolistej. Dzisiaj taki repertuar wykonywany jest rzadko. Powracają do niego zespoły regionalne, ale przedstawiają go już w postaci przetworzonej. I tutaj należy liczyć się z tendencją zanikową.

Pieśni powszechne

Prawie we wszystkich zbiorach ta grupa pieśni jest dominująca. Pieśni powszechne charakteryzują się dowolnością czasu, miejsca i osoby wykonawcy, z uwzględnieniem w niektórych z nich płci czy też stanu cywilnego. Tematyka jest szeroka i różnorodna. Są to teksty ogólnopolskie, np. balladowe, jak i takie, które mają zasięg jedynie lokalny. To wątki dawne i nowsze, które mogą reprezentować epikę (np. pieśni historyczne), lirykę (np. refleksyjne i miłosne) czy satyrę (np. komiczne, społeczne). Związek tekstu słownego i tekstu muzycznego nie jest tak mocny, jak w przypadku pieśni obrzędowych, dlatego też możliwa jest wymienność tekstów (w obszarze metrorytmiki i poetyki).

W zebranych pieśniach powszechnych przeważają te o tematyce refleksyjnej, komicznej oraz miłosnej, o czym była już mowa wcześniej. Celowo zostały wyróżnione dodatkowe podgrupy, tj. *nieszczęśliwa miłość* czy *strata wianka*, które według autorki powinny być oddzielone od tematyki pieśni związanych z miłością.

Refleksyjne, o przyrodzie

W tym dziale na uwagę zasługuje pieśń nr 23 *Ej gróniczku, gróniczku*, która według tekstu słownego została zaklasyfikowana do działu pieśni powszechnych. W praktyce natomiast często jest wykonywana podczas ceremonii pogrzebowych w Trójwsi[80], w trakcie pochówku. Ten sam tekst słowny, ale z inną linią melodyczną można odnaleźć w zbiorze Jana Taciny[81] w dziale *Gronie Groniczki* – nr VII[82]. W tym wariancie można również zauważyć bifurkację IV stopnia skali, co może być argumentem pozwalającym stwierdzić, że ten wariant ze względu na materiał dźwiękowy jest starszy niż ten zanotowany współcześnie.

[79] Materiały dostępne w archiwum prywatnym autorki (wypowiedź zapisana podczas wywiadu, 20.10.2011). Wyróżnienia – M.Sz.

[80] Badania własne autorki pracy.

[81] J. Tacina: *Gronie nasze gronie*. Katowice 1959, s. 18.

[82] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr VII.

Kolejną pieśnią refleksyjną jest pieśń nr 42 *Gróniczku Beskidzie* – nr VI[83]. W jej warstwie muzycznej występuje synkopa, która nie jest specyficzna dla folkloru Beskidu Śląskiego. Mogą to być wpływ rytmiki południowych sąsiadów, wpływy morawskie, słowackie czy węgierskie. Ten wątek pieśniowy, ale jedynie w warstwie słownej, zapisał Andrzej Cinciała[84] w grupie *Pieśni różnej treści* (zapis oryginalny):

Beskidzie, Beskidzie,
co po tobie idzie?
Słowiaczek z koniami,
Jedzie za saniami.
Beskidzie, Beskidzie,
co po tobie idzie?
Owczarze z owcami,
baczówki z krowami.

Jan Tacina przytacza w swoim zbiorze wariant, w którym tekst słowny pozostaje taki sam, jak w zebranym materiale, natomiast ścieżka melodyczna nawiązuje do popularnej pieśni *Idzie owczarz Groniem* – tutaj również mamy do czynienia z bifurkacją IV stopnia skali[85].

Refleksyjne, o przemijaniu

Do tego kręgu należy jedna z bardziej znanych pieśni *** (*Lata, moje lata*) – nr 15, której identyczny zapis z Jaworzynki (1977) przywołuje Kopoczek (pieśni refleksyjne, społeczne, pieśń nr 191)[86]. Jedna z najstarszych notatek z 1908 roku znajduje się w zbiorze Bystronia (Istebna) – nr VIII[87], jednak najstarszy tekst pochodzi ze zbioru Firli[88]:

1. Lata, moje lata,
   Gdzieście się podziały?
   Nózki moje nie wiedziały,
   Jako chodzić miały.

2. Chodziłyście pysznie,
   Chodziłyście dumnie,
   A teraz już nie będziecie,
   Bo wom grają szumnie.

[83] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr VI.
[84] A. Cinciała: *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna*. Kraków 1885, s. 73.
[85] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr VII.
[86] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 202.
[87] J.S. Bystroń: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. Kraków 1927, s. 272; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr VIII.
[88] Rękopis: *Pątnik narodowy pieśni wesołe śpiewający…*

3. Umrzesz ty, umrym ja,
   Gdo nas pochować da?
   Ma miła się na mnie gniewa,
   Pochować mnie nie da.

4. Ojcowie daleko,
   Rodzina szeroko.
   Nim się oni o mnie zwiedzą,
   Ptaszkowie mie zjedzom.

Co ciekawe, autor zaznacza: „Są to dwie stare słowiańskie pieśni. Pierwsza powstała w czasie osiedlania się, o czem poucza zwrotka 4: »Ojcowie daleko,/ Rodzina szeroko«, do tego jeszcze nie ma ów młodzieniec kochanki swojej skoro się na niego gniewa i skoro go opuściła. Wspólne są te pieśni, szczególnie druga, Polakom i Morawianom – nuta jest ta sama dla »Łączyni«, co dla »Lata, moje lata«”[89] – fakt ten po raz kolejny potwierdza regułę wymienności melodii, tak charakterystycznej dla pieśni powszechnych. Z kolei Tacina[90] podaje zapis pieśni, która ma zmienioną drugą część melodii, gdzie występuje większa zachowawczość, jeśli chodzi o skoki interwałowe – nr IX. W zbiorze Gelnara i Sirovátki pieśń ta – nr X[91] – występuje z odmiennym tekstem melodycznym, ze zmiennym metrum i z powtarzalnym w prawie całym tekście schematem rytmicznym, gdzie również zaznacza się forma kolista.

Jadwiga Bojko często wykonywała tę pieśń. Podczas wywiadu mówiła o niej: „[…] a sierota żech była, czynsto jóm śpiywała […], przy szkubaczkach my śpiywały też […]. Chyciło sie za tóm szkubaczkym i szkub, szkub… śpiywało sie wszystko… sierotańskie też […]”[92]. Ta wypowiedź świadczy o tym, że pieśni powszechne śpiewane były nie tylko podczas zabaw i spotkań towarzyskich, ale również w czasie wspólnych prac gospodarskich czy przy tzw. szkubaczkach. Maria Bury (ur. 1929) z Jaworzynki wspomina: „[…] mama śpiewała przy robocie, przy każdej, jak przendła, przy ziemniakach sie śpiewało […], śpiewało sie przy żniwach, przy krowach jak sie pasło […]”[93].

Opisywana pieśń została również zamieszczona w najnowszym zbiorze Rafała Wałacha[94]. Tekst słowny pozostaje bez zmian, natomiast odróżniający może

[89] Ibidem.

[90] J. Tacina: *Gronie nasze gronie…*, s. 133; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr IX.

[91] J. Gelnar, O. Sirovátka: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska…*, s. 117; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr X.

[92] Materiały dostępne w archiwum prywatnym autorki (wywiad z Jadwigą Bojko (ur. 1920), Istebna 3.11.2011).

[93] Materiały dostępne w archiwum prywatnym autorki (wywiad z Marią Bury (ur. 1929), Jaworzynka 29.09.2011).

[94] R. Wałach: *Grejże mi muzyćko! Śpiewnik istebniański*. Istebna 2009, s. 30; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XI.

być rytm punktowany oraz melizmat pojawiający się w drugiej części pieśni. Według autorki jest to jedyny przypadek, w którym rytmika nie stanowi kalki ogólnie przyjętego schematu – nr XI.

Pieśń nr 3 *Starajóm sie ludzie o mnie* można odnaleźć w zbiorze Cinciały[95] w postaci tekstu słownego (bez zapisu linii melodycznej) wśród *Pieśni różnej treści*:

Starają sie ludzie o mnie,
iż nie mają miejsca dla mnie.
Wy sie o mnie nie starejcie,
bo wy mi miejsca nie dacie.
Jak mi bedzie miejsca trzeba,
będę se go hledać sama.
Ej na Pierścieckim kierchowie,
ej to tam je miejsce dla mnie.
Ej na Pierściecki zwonicy,
To tam są moi muzycy,
Ej! jak mi oni zaczną grać,
to ja będę twardo spać.
Ej! choćby grali sto godzin,
to ja sie już nie obudzim,
Choćby grali, baji dwiesta,
już daleka moja cesta.

Niestety, tej pieśni nie udało się odnaleźć w wyszczególnionych zbiorach. Fakt ten, jak i zapis tekstu w zbiorze Cinciały przemawiają za tym, że mamy do czynienia z materiałem dawnym. W analizie grup rytmicznych budzi wątpliwość rytm odwrotnie punktowany (t. 3, 6, 9, 12), którego nietypowość może być wynikiem maniery wykonawczej śpiewaczki (należy wziąć też pod uwagę zaawansowany wiek respondentki).

Refleksyjne, o życiu

Pieśń nr 19 *Biało lelija, sie nie rozwija* jest dobrze znana na Śląsku Cieszyńskim i pojawia się w repertuarze cieszyńskich respondentów (podczas przeglądów i konkursów pieśni ludowej). Trudno ją natomiast odnaleźć w materiałach śpiewnikowych. Autorka podczas gromadzenia pieśni zaolziańskich (Przegląd Cieszyńskiej Pieśni Ludowej „Śląskie Śpiewanie", 2002) zapisała jej wariant z incipitem o nieco innym brzmieniu, tj. *** (*Biało lelijo, czemu nie kwitniesz?*)[96]. Charakterystyczna jest tutaj specyficzna wymienność tekstów w zależności od obszaru występowania pieśni – na obszarze Jaworzynki:

[95] A. Cinciała: *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna*…, s. 80.
[96] M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia*…, s. 190, tam: pieśń nr 112.

[…] ej ni masz, ni masz, na Jaworzynce, do kogo słówka przegwarzyć,

z kolei w Karwinie:

[…] oj ni mosz, ni mosz, w całym Bukowcu, do kogo słówka przemówić.

Świadczy to o potrzebie autoidentyfikacji mieszkańców z repertuarem.

Kolejna pieśń – nr 98 *Hej góra Ochodzita* zapisana w 2011 roku w Istebnej jest identyczna z zapisem z roku 1976 w zbiorze Kopoczek – nr XII[97], co świadczy o zachowawczości tego wątku pieśniowego.

Pieśń nr 51 *Zahuczały góry, zahuczały lasy* funkcjonuje w zbiorze Gelnara i Sirovátki jako wariant o podobnym tytule: *Zahučały gory*, który został zanotowany w Nawsiu (Zaolzie). Autorzy polecają wykonywanie tej pieśni z melodią pieśni nr 60a *Dolina, dolina*[98]. Fakt ten po raz kolejny potwierdza regułę wymienności tekstów w tej podgrupie pieśni ludowych (zjawisko to nie jest obce w repertuarze innych regionów Polski). Zapis ten tylko w niewielkim stopniu różni się od zapisu jaworzyńskiego. Swobodniej zostało w nim potraktowane metrum, a zamiana następuje jedynie w ostatnim takcie, gdzie w zwrocie inicjalnym, w ostatnim interwale następuje zejście na VII stopień skali.

Rodzinne, o wzajemnym stosunku rodziców i dzieci

W tym obszarze tematycznym udało się wyróżnić tylko jedną pieśń z zapisem nutowym – nr 29 *Wy moja mamulko*. W 1984 roku wątek ten – nr XIV – został zanotowany przez Kopoczek w Lesznej Górnej. W zwrocie inicjalnym różni się kierunkiem linii melodycznej od zapisu z Jaworzynki[99]. Niezaprzeczalnie treść obydwu pieśni jest zbieżna. Ich tematyka mogłaby być również zaklasyfikowana do pieśni powszechnych, ale z grupy komicznych. Przykład ten świadczy również o pewnej niejednoznaczności, jeśli chodzi o przyporządkowywanie tekstów pieśni pod względem wybranej klasyfikacji. Jest to często działanie autorskie.

W najstarszym zapisie (Firli[100]) również pojawia się pieśń dotycząca relacji rodzicielskich (matka – córka), o charakterze balladowym:

Starom jo się, starom,
Ma maciczko starom,
Gdo was będzie bronił,
Gdo was będzie żywił,

[97] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 285.

[98] J. Gelnar, Sirovátka: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska…*, s. 71; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XIII.

[99] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 218; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XIV.

[100] Rękopis: *Pątnik narodowy pieśni wesołe śpiewający…*

Jak jo się wom wydom.
Za sztery niedziele
Bedym mieć wesele,
Bedym się wdowała
Do tej świętej ziemie.
A ta święto ziemia,
To będzie ma trumna,
Ona mi pościele,
Ona mie przykryje
Aż do sądnego dnia.
A ty ruski dzwony
One pieknie grają,
Ony będą grać,
Jak jo już bedym spać.
Ty Krystowe rączki,
To moje drużyczki,
One mnie odwiodą,
Od mojej maciczki.
Jużech się wydała,
Żenichach dostała,
Żenicha prawego,
Jezusa miłego.

Rodzinne, o pożyciu małżeńskim

W tej grupie znajdują się jedynie dwie pieśni. Pierwsza z nich, nr 24 *Wszecki żeniczki*, uwidacznia się również w zbiorze Taciny, w grupie *Wesele, małżeństwo* – nr XV[101]. W tym wariancie trzeci i czwarty wers zapisane są w metrum trójmiarowym (początkowe metrum to metrum dwumiarowe). Zabieg ten nadaje nieco inny, bardziej taneczny charakter tej części pieśni. Podobna melodyka ukazana jest w drugiej pieśni z tej grupy, tj. nr 71 *Ej żony, żony*, która może stanowić kontrast treściowy do poprzedniej pieśni (skarga mężów na żony i skarga żon na mężów). W zbiorze Kopoczek, w wariancie tego zapisu występuje bifurkacja w początkowej części tekstu muzycznego (dotyczy to IV stopnia skali) – nr XVI[102]. Zupełnie odmienny charakter (przynajmniej w pierwszym wersie pieśni) ma zapis z Hrčavy – nr XVII[103], w którym w pierwszych ośmiu taktach występuje tryb molowy, będący wynikiem obniżenia VII stopnia skali, zaś synkopa pojawia się w taktach parzystych (w przeciwieństwie do wariantów zaprezento-

[101] J. Tacina: *Gronie nasze gronie…*, s. 70; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XV.

[102] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 256; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XVI.

[103] I. Stolařik: *Hrčava*. Ostrawa 1958, s. 269; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XVII.

wanych wcześniej). Takie podłoże metrorytmiczne może świadczyć o bliskich kontaktach z folklorem muzycznym sąsiadów (Słowacja).

Komiczne

Ta część zbioru należy do bardziej licznych, porównując do grup wcześniejszych. Często tematyka tych pieśni ma charakter frywolny, o podłożu erotycznym bądź też prześmiewczym. Jedną z pieśni o takim zabarwieniu jest pieśń nr 25 *Jak jo umrym w mieście*. W pierwszej zwrotce, w zwrocie inicjalnym występuje element repetycji I stopnia skali, zaś podczas wykonywania drugiej zwrotki pojawia się mała figuracja melodyczna o tendencji ascendentalnej, jeśli chodzi o kierunek linii melodycznej.

Wśród tej podkategorii na uwagę zasługuje kolejna pieśń – nr 26 *Jaworzyński dziyweczki*, która została zaprezentowana przez respondentkę z Jaworzynki, natomiast prawie identyczny zapis melodyczny można odnaleźć w zbiorze Rafała Wałacha: *** (*Jistebniajski dżiywećki*) – nr XVIII[104]. Podobny tekst podaje Alina Kopoczek: *Istebniański dziyweczki* (z roku 1976) – nr XIX[105].

Można przypuszczać, że śpiewacy autochtoni stosowali takie nazewnictwo, jakie było im znane, w zależności od miejsca, z którego pochodzili. Fakt ten dodatkowo utrwala powiązania lokalno-regionalne wykonawców z ich repertuarem.

Następna z pieśni należących do tej grupy – nr 32 *Rada pijem, rada jem* należy do kręgu pieśni popularnych, znanych. W zbiorze Kopoczek – nr XX[106] – zapisana jest z bifurkacją IV stopnia skali (podczas gdy to zjawisko nie ma miejsca w zebranym materiale). W zbiorze *Gronie, nasze gronie* również pojawia się zmiana IV stopnia – nr XXI[107], ale w poprzedniku w zasadzie melodia odbiega od tej zanotowanej współcześnie, dopiero w następniku jest nieco bardziej zbliżona do zebranego przez autorkę materiału (nr 32).

Pieśń nr 68 *W niedzieliczkym do kościoła* nieco różni się od wariantu ze zbioru *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*. Materiał autorki specyfikuje descendentalny charakter linii melodycznej, natomiast w zapisie Kopoczek (1976) następuje zmiana linii melodycznej (forma i tekst pozostają bez zmian) – nr XXIII[108]. Podobną treść przytacza Cinciała; chociaż tekst jest zmieniony i brakuje zapisu nutowego, można się domyślać wspólnych korzeni tych pieśni:

[104] R. Wałach: *Grejże mi muzyćko! Śpiewnik istebniański*…, s. 176; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XVIII.

[105] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*…, s. 256; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XIX.

[106] Eadem, s. 365; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XX.

[107] J. Tacina: *Gronie nasze gronie*…, s. 138, aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XXI.

[108] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*…, s. 315; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XXIII.

W niedziele rad sie napiję,
W pendziałek teżcić nie wyleję,
We wtorek szparuję,
We środe sie z karczmareczką rachuję,
We sztwartek na jarmark pójdę,
W piątek żoneczke bić bedę,
W sobote, w sobote:
Wydejże mi, moja żonko, robote![109].

Ciekawy zapis (Istebna 1947) prezentuje zbiór Drozda[110] – w skali pojawia się kwarta lidyjska i podwyższony VII stopień – nr XXII[111].

Kolejną pieśń *** (*Tańcowała Maryjanka z Ryckim*) (nr 85 w zbiorze autorki) można odnaleźć jedynie w zbiorze Kopoczek[112], lecz z nieco zmienionym tekstem i niestety bez zapisu nutowego:

Tańcowała Maryjanka z Rydzkiym, Rydzkiym,
Wybiła mu sztyry zęby cyckym, cyckym.

Pieśń ta jest niezwykle popularna na terenie Beskidu, ale stanowi specyfikę Beskidu Żywieckiego – należy do tańca popularnego w tym właśnie regionie, *Hajduka*[113]. Można się jedynie domyślać, że kontakty towarzyskie, przeróżne sytuacje obrzędowe i ludyczne przyczyniły się do pojawienia się tej właśnie pieśni na terenie Trójwsi. Materiał ten często realizowany jest w zespołach folkowych[114], gdzie granice tradycji muzycznych nie obowiązują. Grupy takie chętnie łączą repertuar beskidzki (szczególnie podczas nieoficjalnych spotkań, np. *na muzyce* w karczmie, jubileuszy w prywatnych domach czy spotkań spontanicznych).

Zalotne

Ta część zbioru jest dosyć liczna. Na uwagę zasługuje pieśń nr 2 *W istebniańskim czornym lesie*, która pojawia się w *Śpiewniku Macierzy Ziemi Cieszyńskiej* – nr XXIV[115] – w analogicznej wersji (obydwu zapisów dokonano w Istebnej). Fakt ten świadczy o przynależności tego wątku do repertuaru lokalnego, ale można też spotkać jego najstarszy zapis (Istebna 1937) w zbiorze Drozda – nr XXV[116].

[109] A. Cinciała: *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna*…, s. 84.
[110] J. Drozd: *Cieszyński śpiewnik regionalny*…, s. 208.
[111] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XXII.
[112] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*…, s. 346.
[113] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna*…, s. 277.
[114] Więcej: podrozdział 5.3. *Kapele folkowe – Beskid*.
[115] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*…, s. 247; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XXIV.
[116] J. Drozd: *Cieszyński śpiewnik regionalny*…, s. 202; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XXV.

Podobne wnioski nasuwają się po analizie pieśni nr 27 *Jistebniański kościółeczek* czy nr 49 *Jistebniański pole*. W materiałach śpiewnikowych (Taciny, Kopoczek czy Wałacha) występuje kilka podobnych incipitów z przymiotnikami utworzonymi od miejscowości sąsiednich – *Kóniokowski pole*. Przy bliższym zbadaniu okazuje się, że są to tylko podobieństwa początkowych elementów pierwszego wersu.

Wyróżnić można zapis z Hrčavy[117], wykazujący podobieństwo do pieśni nr 49 *Jistebniański pole* – *** (*A v tej našij Javořince*) – nr XXVI[118] – podobny tekst słowny, różnice w linii melodycznej. W tej pieśni następuje ascendentalny ruch sekundowy, co odróżnia ją od przykładów zaprezentowanych wcześniej.

Pieśń nr 18 *Na Krzyżowej biały kamień* została zamieszczona w śpiewniku Kopoczek. Co ciekawe, incipit jest taki sam, jak początek trzeciej zwrotki w stranskrybowanym przez autorkę rozprawy zbiorze. Obydwie wersje pod względem melodycznym są identyczne. Wersja ze *Śpiewnika Macierzy Ziemi Cieszyńskiej* opatrzona jest numerem XXVII[119]. Wałach podaje ten sam zapis melodyczny, z tym samym tekstem słownym, ale z mocnym naciskiem na język gwarowy:

Szła dziywećka prziez polanym,
miała oćka upłakane.
Cóś czi szie dżiyfcziyn stało,
jiżejszie tak upłakało?[120].

Do grupy pieśni zalotnych zaklasyfikowano też pieśń nr 34 *A jak jo pojadym*, która w *Śpiewniku istebniańskim* ma nieco zmieniony incipit tj. *** (*A jak my pojadymy*)[121]. W tym samym zbiorze występuje również tekst o incipicie identycznym z początkiem trzeciej zwrotki wcześniejszej wersji:

Powjydz mi, ma miła, rozmiła,
jako szie do dworku chodzywo?
Wyndź na prziłóżiek, rozłój rzietozek,
to szie tam do dworku dostaniesz[122].

W zbiorze Taciny pieśń również rozpoczyna się incipitem *** (*Powiedz mi ma miła rozmiła*) – nr XXVIII[123], ale zwroty inicjalny i kadencyjny różnią się od

[117] I. Stolařik: *Hrčava*…, s. 273.

[118] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XXVI.

[119] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*…; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XXVII.

[120] R. Wałach: *Grejże mi muzyćko! Śpiewnik istebniański*…, s. 65.

[121] Ibidem.

[122] R. Wałach: *Grejże mi muzyćko! Śpiewnik istebniański*…, s. 64.

[123] J. Tacina: *Gronie nasze gronie*…, s. 87; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XXVIII.

wariantu zapisanego przez autorkę. Następuje zmiana linii melodycznej, a budowa ma postać transakcentacji melicznej (4t + 8t + 4t). Rytm synkopowany nie pojawia się jedynie w zbiorze Wałacha.

Pieśń nr 36 *Hej hoja, hoja* zapisana została w materiale Kopoczek[124] prawie identycznie, jedynie w takcie szóstym nie występuje rytm punktowany (*** (*Ej, hoja, hoja*)). Z kolei w zbiorze z Hrčavy – nr XXIX[125] – zapisana została ze zmienionym rytmem (triole ćwierćnutowe).

Kolejna pieśń miłosna – nr 52 *Szeł Joniczek przez gróniczek* – również zapisana została w śpiewniku Kopoczek w prawie niezmienionej formie[126]. Z kolei pieśń nr 82 *Kulało sie, kulało* – nr XXX[127] – we współczesnym zapisie wykazuje charakter ascendentalny w postępie diatonicznym, natomiast w starszych zbiorach, np. u Taciny – nr XXXI[128] – w pierwszym i piątym takcie pojawia się interwał tercji przy zachowaniu tego samego rytmu. W przykładzie u Kopoczek również w takcie piątym pojawia się tercja mała. W zapisach Drozda[129] (Istebna 1947) występuje natomiast ta sama melodia, ale zmienia się tekst słowny. Po raz kolejny mamy więc do czynienia ze zjawiskiem wymienności tekstów, choć zdarza się, że incipit *** (*Czosła sie grzebieniem, czosała sie szczotką*) jest traktowany jako druga zwrotka pieśni *** (*Kulało sie, kulało*).

Pieśń nr 84 *Za stodolinkóm, za naszóm* w *Śpiewniku Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*[130] występuje bez zmian, natomiast w *Gronie, nasze gronie* – nr XXXII[131] w taktach 5–10 pojawia się niejako drugi głos. Pieśń nr 99 *Ej rosi, rosi, rosiczka* w zbiorze Kopoczek pozostaje bez zmian, natomiast w zbiorze Wałacha[132] wyraźnie zmienia się linia melodyczna w dwóch pierwszych taktach; mamy tutaj do czynienia z ascendentalnym postępem diatonicznym.

Miłosne

Tę grupę rozpoczyna pieśń nr 4 *** (*Łónczenie, łónczenie*), której linia melodyczna jest wymienna z tekstem muzycznym pieśni nr 15 *Lata, moje lata* – została ona omówiona już wcześniej w grupie pieśni refleksyjnych, o przemijaniu. Jest to kolejny przykład rotacji tekstów wśród pieśni nieobrzędowych, co nie należy do rzadkości. Ten sam wątek można odnaleźć w zbiorze *Pieśni*

[124] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 244.

[125] I. Stolařik: *Hrčava…*, s. 254.

[126] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 238.

[127] Ibidem, s. 362; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XXX.

[128] J. Tacina: *Gronie nasze gronie…*, s. 144; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XXXI.

[129] J. Drozd: *Cieszyński śpiewnik regionalny…*, s. 54.

[130] Ibidem, s. 236

[131] J. Tacina: *Gronie nasze gronie…*, s. 76; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XXXII.

[132] R. Wałach: *Grejże mi muzyćko! Śpiewnik istebniański…*, s. 143.

ludowe z polskiego Śląska[133]. Bystroń przytacza wariant za Juliuszem Rogerem – nr XXXIII[134].

Pieśń nr 5 *Czemu jetelinka trawóm zarostuje* ze zbioru Kopoczek[135] – nr XXXIV – pojawia się ze zmienionym rytmem, ale również w grupie pieśni miłosnych.

Zmienia się nieznacznie płaszczyzna słowna:

> Czimu jetelina trawóm zarostuje,
> czimu każdo panna fałesznie miłuje?
> Fałesznie miłuje wysoko sie nosi,
> poczkejcie rodzice, za fałeszne serce,
> wszak was Pan Bóg skorze.
> Wyście sie pobrali, co sie wóm lubiło,
> a mnie wzbraniujecie, co by mnie ciesziło.
> Coby mnie ciesziła Andulka rozmiła,
> a mnie cieszyć bedzie, szabla ocelowa.

Pieśń nr 10 *Już mi sie ławeczka* występuje w materiale Kopoczek[136] z incipitem o nieco zmienionej płaszczyźnie melodycznej – nr XXXV[137]. Pieśń nr 17 *Czijiż to kónie w tej zagrodzie* ma swój odpowiednik w śpiewniku Kopoczek (zapis istebniański z roku 1976). Zmieniony jest incipit: *** (*A czyiji to kónie w tej Potoce*)[138], zmienia się także rytmika w części inicjalnej. W zbiorze autorki wyraźnie uwidoczniona została natomiast synkopa. Prawdopodobnie rozszerzone kontakty z sąsiadami (wpływy słowackie) spowodowały stopniowe przekształcenie płaszczyzny rytmicznej omawianego wycinka tekstu muzycznego. Konwencję tę przełamuje zapis z Hrčavy (*O, čiš to husky v tej potoce*[139]) – w pierwszym takcie pojawia się synkopa, zaś w kolejnym wersie powtarzana jest linia melodyczna, ale w obrębie rytmu następuje figuracja w postaci rozdrobnionych ósemek – nr XXXVI[140].

Pieśń nr 33 *Janiczek trowe siecze* jest jedną z bardziej znanych i chętnie wykonywanych w omawianym regionie. Dzieje się tak szczególnie w sytuacjach towarzyskich (jubileusze, spotkania towarzyskie itp.). Niestety trudno jest ją odnaleźć w śpiewnikach regionalnych. Autorka zapisała warstwę słowną i muzyczną tej pieśni na terenie Zaolzia – nr XXXVII[141].

---

[133] J.S. Bystroń: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. Kraków 1927, s. 269.

[134] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XXXIII.

[135] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 278; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XXXIV.

[136] Ibidem, s. 277.

[137] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XXXV.

[138] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 277.

[139] I. Stolařik: *Hrčava…*, s. 259.

[140] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XXXVI.

[141] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XXXVIII.

Pieśń nr 39 *Na fojtowej roli* również należy do pieśni często współcześnie wykonywanych podczas najrozmaitszych sytuacji ludycznych. W śpiewniku Kopoczek – nr XXXVIII[142] – płaszczyzna słowna pozostaje bez zmian, natomiast melodia jest całkowicie odmienna od tej uzyskanej w terenie. Prawdopodobnie wynika to z faktu, że ten ostatni wariant zapisany został w Mazańcowicach, poza Beskidem Śląskim (inny kierunek linii melodycznej oraz niespecyficzne ugrupowania rytmiczne typu synkopowego).

W zbiorze Cinciały[143], w grupie *Pieśni różnej treści* ten incipit pojawia się, ale ciąg dalszy jest zmieniony:

Na fojtowej roli studzieneczka stoi,
Gdo jedzie kole niej, gdo jedzie kole niej,
Hej! koniczka napoi.
Przyjechał tam furman, studzieneczke minął,
Aże mu koniczek, aże mu koniczek,
Hej! nóżeczke wywinął.

Pieśń ta stanowi repertuar typowy dla okolic Cieszyna, raczej mało znany i wykonywany w Beskidzie Śląskim, czego dowodem jest brak tego incipitu w zbiorach z południowej części regionu.

Kolejna pieśń – nr 63 *Doliny, doliny, doliny*[144] należy do pieśni wolnometrycznych, które były i są wykonywane w wolnym tempie z licznymi fermatami, w zależności od interpretacji śpiewaczki (najczęściej są to kobiety). W zapisach Drozda (Istebna 1937) pojawia się jednak metrum 2/2 – nr XXXIX, co nie jest typowe dla tej pieśni[145]. W zbiorze Taciny[146] występuje wariant z bifurkacją IV stopnia skali (elementy skali góralskiej połączone ze skalą molową) oraz chwilowe podwyższenie stopnia III, co szczególnie w drugim wersie daje wrażenie elementów skali całotonowej – nr XL. W *Śpiewniku Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*[147] pojawia się z kolei jeden wariant zapisany w Istebnej (1977), w którym również występuje chwiejność IV stopnia, ale stopień III pozostaje bez zmian – nr XLI.

W drugim wariancie z tego samego zbioru (1976) podstawowy szkielet melodyczny pozostaje właściwie bez zmian. Nie występuje jedynie bifurkacja IV stopnia skali. Wyróżnia go natomiast ciekawa maniera wykonawcza zapisana za

[142] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 279.

[143] A. Cinciała: *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna…*, s. 72.

[144] Pieśń ta została omówiona w repertuarze folkowym w dalszej części rozprawy.

[145] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XXXIX.

[146] J. Tacina: *Gronie nasze gronie…*, s. 109; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XL.

[147] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 288; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XLI.

pomocą glissand – nr XLII[148]. W zbiorze Bystronia[149] pieśń ta została zapisana z niewielkimi zmianami (1906), ale z bifurkacją IV stopnia – nr XLIII[150]. Co ciekawe, pojawia się tutaj zalecenie śpiewu z podziałem na role – *śpiew niewiasty* i *śpiew mężczyzny* (rycina 2.).

Śpiew niewiasty: Doliny, doliny, doliny,
Kany szie przechodźi mój miły,
Hore dolineczkóm,
Zbiyrá żielineczkym
Na mojóm bolesnóm głowiczkym.

Nie jest to żielinka od głowy,
Ani to żielinka na rany.
Żielineczkym zbiyrá, na insze spoziyrá,
Przecaś ty mój miły fałeszny.

Śpiew mężczyzny: Dolina, dolina, dolina,
Kany szie przechodźi ma miła,
Hore dolineczkóm,
Zbiyrá żielineczkym
Na mojóm bolesnóm głowiczkym.

Nie jest to żielinka od głowy,
Ani to żielinka na rany.
Żielineczkym zbiyrá, na jinszich spoziyrá,
Przecaś ty ma miła fałeszna.

Rycina 2. Pieśń nr 163 – podział na role
Źródło: J.S. Bystroń: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska…* Kraków 1927, s. 241.

Wariant z Hrčavy, ze zbioru Gelnara i Sirovátki[151], jest odmienny od tych, które zostały zaprezentowane wcześniej – nr XLIV[152]. Przede wszystkim jest w tonacji durowej, nie pojawiają się bifurkacje, natomiast rytm jest zapisany w postaci ugrupowań triolowych, co skutkuje specyficznym zachwianiem rytmicznym. Warstwa tekstu słownego pozostaje niezmieniona. Jest to jeden z przykładów wątku pieśniowego, który jest bardzo popularny na całym terenie Śląska Cieszyńskiego. Właściwie potwierdza się reguła datowania repertuaru na podstawie materiału dźwiękowego – w najstarszym zapisie następuje bifurkacja IV stopnia, która nie występuje w wykonaniach nowszych. Natomiast po raz kolejny zapisy obce odbiegają od ogólnego schematu – grupy triolowe.

[148] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XLII.
[149] J.S. Bystroń: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska…*, s. 242.
[150] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XLIII.
[151] J. Gelnar, O. Sirovátka: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska…*, s. 68.
[152] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XLIV.

Pieśń nr 72 *Ciemna nocka* również należy do grupy melodii wolnometrycznych. W zbiorze Kopoczek[153] (1976) występuje w niezmienionej postaci, jest jedynie zapisana przy pomocy zmiennego metrum – nr XLV[154]. W materiale *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*[155] obecny jest wariant z Hrčavy (zapisany przez Ivo Stolařika), w dwumiarze, jako melodia do owięzioka, zapisana w kwintolach i triolach – nr XLVI[156]. Melodia jest prawie niezmieniona, natomiast w tekście słownym zamiast zwrotu *na Istebnym* jest *na Herčavym*. W 1950 roku tę pieśń zanotował Tacina[157] w Istebnej (śpiewaczka – Maria Byrtusowa); linia melodyczna nie ulega zmianie, natomiast pojawia się zmienne metrum – nr XLVII[158]. Najstarszy zapis Drozda[159] (Istebna 1946) posiada z kolei tylko metrum 2/4. Linia melodyczna jest zbliżona do zapisu Taciny i Kopoczek, nie zawiera zmian, które mogłyby świadczyć o jej nietypowym charakterze – nr XLVIII[160].

Kolejna pieśń – nr 75 *Od Morawy deszcz idzie*, w materiale Kopoczek (1976) występuje właściwie w niezmienionej postaci, zaś w zbiorze Wałacha[161] pojawia się jedynie odmienna linia melodyczna w takcie trzecim. Najcenniejszy jest jednak zapis linii melodycznej nie tylko dla pierwszych skrzypiec, ale też dla drugich skrzypiec, altówki i basu, co nie jest zabiegiem zbyt częstym, a nawet można stwierdzić, że jest to zapis unikatowy – nr XLIX[162]. Z kolei zapis Stolařika[163] pod względem rytmicznym nie odbiega od przykładów wcześniejszych. W linii melodycznej pojawiają się drobne zmiany, a w materiale dźwiękowym występuje podwyższenie IV stopnia skali – nr L[164].

Strata wianka

Ta podgrupa pieśni w systematyce Bystronia i Sadownika nie występuje samodzielnie. Wątki o tej tematyce stanowią najczęściej elementy pieśni balladowych, miłosnych czy nawet sierocych. W zbiorze autorki pojawiły się cztery takie pieśni, stąd inicjatywa wyłonienia osobnej podgrupy (podobnie zresztą jak w zbiorze Kopoczek[165]).

---

[153] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 237.
[154] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XLV.
[155] J. Gelnar; O. Sirovátka: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska…*, s. 58.
[156] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XLVI.
[157] J. Tacina: *Teksty ludowe. Wybór pieśni*. „Literatura Ludowa" 1957, nr 4, s. 35.
[158] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XLVII.
[159] J. Drozd: *Cieszyński śpiewnik Regionalny…*, s. 154.
[160] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XLVIII.
[161] R. Wałach: *Grejże mi muzyćko! Śpiewnik istebniański…*, s. 69.
[162] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr XLIX.
[163] I. Stolařik: *Hrčava…*, s. 261.
[164] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr L.
[165] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 5.

Pierwszą z nich jest pieśń nr 28 *Na skraju w zielonym lesie*. W *Śpiewniku Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*[166] ten wątek pieśniowy zanotowany został prawie bez zmian. Natomiast kolejna pieśń – nr 53 *Jaworze, jaworze* pojawia się w wielu materiałach zastanych w postaci wariantów bądź zupełnie odmiennych tekstów melodycznych (tekst słowny pozostaje raczej bez zmian). Najbardziej zbliżoną postać ma zapis Kopoczek[167] – nr LI[168]. Zapis istebniański z 1976 roku prawie nie różni sie od transkrypcji współczesnej. Ciekawym przykładem mogą być starsze zapisy tego wątku, np. w zbiorze Gelnara i Sirovátki[169], w grupie pieśni pasterskich (sałasznickich), wariant z Mostów koło Jabłonkowa – nr LII, a także zapis z Górnej Łomnej – nr LIII[170], który z kolei jest mocno zbliżony do pieśni nr 22 *Na gróniu w karczmiczce* (ze zbioru autorki). Trzeci przykład z tego zbioru pochodzi z Hrčavy. Zapisany jest w nietypowym metrum jako melodia do owięzioka (z bifurkacją IV stopnia skali) – nr LIV[171]. Zapis ten pochodzi prawdopodobnie z materiałów Stolařika[172].

W zbiorze Wałacha[173] odnajdujemy natomiast kolejny przykład melodii, która jest całkowicie odmienna od poprzednich; jedyny element wspólny to bifurkacja IV stopnia skali (w tym wypadku c-cis) – nr LV[174].

Kolejną pieśnią w tej podgrupie jest pieśń nr 74 *Przez Istebnym cesta*, która jest charakterystyczna szczególnie dla Trójwsi. W zbiorze Taciny[175] przytoczony został wariant z niewielkimi zmianami w melodii, ale z ciekawym zachwianiem IV stopnia skali (pojawiającym się tylko raz) – LVI[176]. W materiałach Gelnara i Sirovátki[177] został zamieszczony wariant z Bocanowic – nr LVII[178]. W zbiorze Kopoczek[179] oraz Wałacha[180] linia melodyczna ulega niewielkim zmianom, ale szkielet pozostaje taki sam.

[166] Ibidem, s. 302.
[167] Ibidem, s. 293.
[168] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LI.
[169] J. Gelnar, O. Sirovátka: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*…, s. 145–146; aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LII.
[170] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LIII.
[171] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LIV.
[172] I. Stolařik: *Hrčava*…, s. 252.
[173] R. Wałach: *Grejże mi muzyćko! Śpiewnik istebniański*…, s. 70.
[174] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LV.
[175] J. Tacina: *Gronie nasze gronie*…, s. 99.
[176] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LVI.
[177] J. Gelnar, O. Sirovátka: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*…, s. 84.
[178] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LVII.
[179] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*…, s. 252.
[180] R. Wałach: *Grejże mi muzyćko! Śpiewnik istebniański II*. Istebna 2009, s. 170.

Nieszczęśliwa miłość

Ta podgrupa pieśni w systematyce Bystronia i Sadownika, podobnie jak poprzednia z grup, nie występuje samodzielnie. W zbiorze autorki pojawiło się sześć wątków, które można zaklasyfikować do tematyki *nieszczęśliwa miłość*, stąd zasadność utworzenia osobnej grupy pieśni. W tym zakresie bardzo znanym wątkiem balladowym jest pieśń nr 45 *Żegnał góral swóm góralke*, która w zbiorze Kopoczek (1984)[181] pod względem materiału dźwiękowego nie ulega zmianie, jedynie w niewielkim stopniu różni się zapisem rytmicznym – nr LVIII[182]. Przykład ten prezentuje wątek balladowy znany w całej Polsce jako historia rycerza powracającego z wojny na ślub swojej narzeczonej (można go odnaleźć u Kolberga[183], Cinciały[184] czy Bystronia[185] – w nieco zmienionej formie).

Kolejna pieśń – nr 46 *Usnyła Zuzanka* jest dosyć popularna w repertuarze powszechnym regionu, ale niestety nie funkcjonuje w wybranych przez autorkę śpiewnikach.

Taneczne

Ta grupa pieśni nie jest obszerna. To zaledwie jedna *bojtka*. Pieśń nr 92 *Zagra trombita na groniu* jest kolejnym przykładem pieśni wolnometrycznej. Niestety nie pojawia się w wybranych materiałach – zbiorach.

Pijackie

Pieśń nr 65 *Gorzołeczko, ciotko moja* jest jedynym przykładem w tej podgrupie. W zbiorze Kopoczek[186] zapisana została w zmiennym metrum, a płaszczyzna melodyczna nie ulega zmianie, jedynie dodatkowo występuje trzecia zwrotka:

Gorzołeczko, ciotko moja,
nie pił jo cie, jako wczora,
płacim za cie strzybło, złoto,
ty mie kludzisz, gdzie jest błoto.

Pieśń ta w takiej formie melodycznej i słownej wykonywana jest w czasie sytuacji ludycznych, nieoficjalnych – różnego rodzaju imprezy: imieniny, jubileusze, zabawy w karczmie, bale itp. Dzięki temu jest dobrze znana i często wykonywana, ale raczej spontanicznie wśród znajomych.

[181] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 281.
[182] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LVIII.
[183] O. Kolberg: *Pieśni ludu polskiego…*, s. 224.
[184] A. Cinciała: *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna…*, s. 11.
[185] J.S. Bystroń: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska…*, s. 79–80.
[186] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 305.

Pieśni zawodowe

W ostatniej już grupie głównej funkcjonują pieśni związane z zawodem. Dominują te, które dawniej wiązały się z pasterstwem i z uprawą ziemi.

Pasterskie

Jedną z najpopularniejszych pieśni w regionie jest pieśń nr 91 *Helo, helo, Helynko*, która jest niepisanym hymnem Cieszyna (melodia ta – tzw. *Helokanie* – jest odtwarzana codziennie w południe z gmachu Ratusza w Cieszynie). Jest to melodia wolnometryczna, która pierwotnie wykonywana była w formie dialogu. Cinciała pisze o niej: „[…] są to śpiewki, które na przemian wyśpiewują pasterze lub pasterki, niedaleko siebie pasący bydło”[187]. W swoim zbiorze (1885) podaje wiele wariantów tej pieśni, m.in.:

Helo, helo! maliczko!
Daleko tam pasiesz? Haniko!
Oto niedaleczko, jeny przez poleczko,
o gory, o dwoje,
przez zielone gaje,
Helo, helo! nadobna!
A sznureczka jedwabna!

Pojawia się też tekst przeznaczony dla pasterza:

Helo, helo! Janiczku nadobny!
jako ci sie pasie […].
Helo, helo! Pawliczku nadobny!
dobrze mi sie pasie,
dobrze mi sie pasie […][188].

W zbiorze Gelnara i Sirovátki[189] występują warianty z Nawsia (1952) – nr LIX[190], z Piosku (1952), w którym linia melodyczna odbiega od poprzednich – nr LX[191], oraz z Gnojnika (1953) – nr LXI[192]. Autorka zapisała również wariant tej pieśni w Nydku (2002)[193], nieodbiegający od podstawowego szkieletu – LXII[194].

[187] A. Cinciała: *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna*…, s. 62.
[188] Ibidem.
[189] J. Gelnar, O. Sirovátka: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*…, s. 139.
[190] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LIX.
[191] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LX.
[192] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LXI.
[193] M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia*…, s. 207, tam: pieśń nr 166.
[194] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LXII.

Kolejna z pieśni to pieśń nr 20 *Idzie owczor gróniym*, która jest jedną z lepiej rozpowszechnionych nie tylko w Beskidzie Śląskim, ale również na Śląsku Cieszyńskim. Przez autorkę zapisana została w Jaworzynce jako melodia wolnometryczna. W zbiorze Taciny[195] występuje ze zmiennym metrum oraz na polu linii melodycznej – z bifurkacją IV stopnia skali – nr LXIII[196]. W śpiewniku Kopoczek znajduje się wariant zapisany w Istebnej (1976), również w postaci wolnometrycznej z ustabilizowanym IV stopniem skali. W zaolziańskim zbiorze autorki przedstawiony został wariant zbliżony do tego ze zbioru *Gronie nasze gronie* – także pojawia się bifurkacja IV stopnia[197]. Podobna tematyka – zapis nr 95 *Na zielonej łónce* – obecna jest w zbiorze Cinciały[198] z charakterystycznym refrenem śródwersowym:

Na zielonej łące pasie owczarz owce,
neć, keć, herom, herom, titom, hopa,
Ciupa, tradaritom, pasie owczarz owce.
Gazda sie go pytał, kan ty owce podział
neć, keć, herom, herom, titom, hopa,
Ciupa, tradaritom […].

Pieśń ta pojawia się jeszcze z zapisem nutowym w zbiorze Kadłubca *Z biegiem Olzy*[199] (Dolna Łomna 1986), z odmiennym refrenem:

Na zielonej łące pasie owczarz owce,
wizom, barom, stoć madziarom […].
Na zielonej łące pasie owczarz owce.

Autorka zapisała z kolei podczas Przeglądu Cieszyńskiej Pieśni Ludowej „Śląskie Śpiewanie"[200] (2002) wersję zaolziańską:

wizum, barum, tuć madziarum […].

w której pozostałe słowa nie ulegają zmianie, jedynie dosyć „twórczo" jawi się refren, co jest specyfiką tego typu pieśni (wariabilność).

Przykładem pieśni o tematyce pasterskiej jest również pieśń nr 35 *Naszi krowy jako beczki*, która występuje w zbiorze Taciny[201] z odmienną płaszczyzną melodyczną – nr LXIV[202]. Tekst słowny również jest nieco inny:

[195] J. Tacina: *Gronie nasze gronie…*, s. 28.
[196] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LXIII.
[197] M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia…*, s. 190, tam: pieśń nr 112.
[198] A. Cinciała: *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna…*, s. 88.
[199] D. Kadłubiec: *Z biegiem Olzy*. Czeski Cieszyn 1986, s. 81.
[200] M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia…*, s. 179, tam: pieśń nr 76.
[201] J. Tacina: *Gronie nasze gronie…*, s. 78.
[202] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LXIV.

Moje krowy, to są beczki,
bo jich pasą pastyreczki,
sąsiadowe jako łaty
bo jich pasie pies kudłaty.

Kolejna pieśń – nr 93 *Pasła, by jo pasła* jest typową pieśnią pasterską, często wykonywaną na regionalnych przeglądach pieśni ludowej. W zapisie z Jaworzynki śpiewana była na melodię pieśni *Idzie owczor gróniym* (nr 20), z kolei w zbiorze Kopoczek[203] (Jaworzynka 1979) zapisana została z inną linią melodyczną, w postaci wolnometrycznej – nr LXV[204].

Gospodarsko-rolnicze

Tę grupę reprezentuje tylko jedna pieśń – nr 90 *Czyjiż to poleczko*. W zbiorze Cinciały[205] występuje ona z nieco zmienym incipitem:

Czyjaż to roliczka niezorana?
To mojigo syna zaniedbana,
Orałech ją, tatuliczku, ale mało,
Bo mi sie kółeczko połamało.

W *Śpiewniku Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*[206] zamieszczony został jedynie wariant z Zarzecza (Śląsk Cieszyński, gmina Chybie 1984) – nr LXVI[207]. Autorka zapisała również wariant zaolziański (Karwina-Nowe Miasto 2002) podczas eliminacji do Przeglądu Cieszyńskiej Pieśni Ludowej „Śląskie Śpiewanie"[208].

Żołnierskie

Ta grupa reprezentowana jest przez jedną pieśń – nr 86 *W tym naszym Istebnym*, która została utrwalona w zbiorze Taciny[209] *in crudo*, jako identyczny zapis pieśni nr LXVII[210].

Zbójnickie

Do tej grupy można zaliczyć zapis nr 22 *Na gróniu w karczmiczce*, który nie pojawia się w wybranych śpiewnikach, oraz zapis nr 31 *Wyjeżdżaj furmanku*[211].

[203] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 325.
[204] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LXV.
[205] A. Cinciała: *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna…*, s. 56.
[206] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 320.
[207] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LXVI.
[208] M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia…*, s. 163, tam: pieśń nr 21.
[209] J. Tacina: *Gronie nasze gronie…*, s. 53.
[210] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LXVII.
[211] Więcej: E. Jaworska: *Katalog polskiej ballady ludowej*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990, s. 250.

W zbiorze Gelnara i Sirovátki[212] występuje on w postaci nieznacznie zmodyfikowanej, jeśli chodzi o kształt linii melodycznej – nr LXVIII[213]. W zbiorze Bystronia[214] zapisany został wariant z ziemi pszczyńskiej, z inną melodią, ale z tym samym tekstem słownym – nr LXIX[215]. Bystroń pisze o tym wątku: „Pieśń ta, nieznana starszym zbiorom, powtarza się dość często w zbiorach pieśni małopolskich nowszego pochodzenia; przypuszczalnie powstała ona w okolicach podgórskich przed kilkudziesięciu laty, być może w związku z jakimś głośniejszym wypadkiem obrabowania podróżujących przez zbójców podkarpackich"[216]. W *Śpiewniku Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*[217] pieśń ta pojawia się jako wariant z Międzyrzecza (1984), w takiej samej postaci jak w zbiorze autorki – nr LXX[218].

Tańce

Pierwsza z pieśni zaliczanych do tej grupy to pieśń nr 44 *U kowala*, której zapis znalazł się w zbiorze Kopoczek bez zmian (Istebna 1976)[219], a także w zbiorze zaolziańskim autorki[220] w identycznej postaci – nr LXXI[221].

Kolejna pieśń, która jest jednocześnie tańcem nr 41 *Ej wyszyijym, wyszijym* (*Bośkany-Całowany*)[222], w zapiskach Kopoczek[223] także pojawia się jako równorzędny wątek – nr LXXII[224]. Pieśń nr 96 *Zasiałach kapustym* w *Śpiewniku Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*[225] zapisana została w identyczny sposób (Wisła 1977) – nr LXXII[226], a co ciekawe, kolejna pieśń odnaleziona w Istebnej (1977) ma tę samą melodię, ale występuje tutaj wymienność tekstu słownego – *Miała jo galana godziniorza*[227]. Jest to przykład tańca-zabawy, który współcześnie realizują zespoły regionalne Istebna czy Koniaków (*Wyka-Kapusta*)[228]. Ta pieśń została również stranskrybowana przez autorkę w zbiorze pieśni zaolziańskich podczas

[212] J. Gelnar, O. Sirovátka: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*…, s. 33.
[213] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LXVIII.
[214] J.S. Bystroń: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*…, s. 92–93.
[215] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LXIX.
[216] Ibidem.
[217] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*…, s. 328.
[218] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LXX.
[219] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*…, s. 332.
[220] M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia*…, s. 184, tam: pieśń nr 90.
[221] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LXXI.
[222] J. Marcinkowa: *Tańce Beskidu i Pogórza Cieszyńskiego.* Warszawa 1996, s. 185.
[223] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*…, s. 367.
[224] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LXXII.
[225] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*…, s. 349.
[226] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LXXII.
[227] Ibidem, s. 349.
[228] J. Marcinkowa: *Tańce Beskidu i Pogórza Cieszyńskiego*…, s. 59–60.

Przeglądu Cieszyńskiej Pieśni Ludowej „Śląskie Śpiewanie" (zespół z Jabłonkowa, 2002)[229] w identycznym zapisie – nr LXXIV[230].

Przyśpiewki

Do tej części repertuaru została zaliczona pieśń nr 13 *Miała jo galanów*, która może także stanowić część owięzioka (jest to przykład wymienności tekstów, o czym była mowa już wcześniej). Pieśń nr 14 *Miała jo galana godziniorza* możemy spotkać w zbiorze Cinciały[231] w postaci tekstu słownego, który został zmieniony szczególnie w trzecim i czwartym wersie:

Ja go żydom zaprzedam i Wy, krakowscy żydzi:
Miałach ja galanów, jak na lipie kwiata,
Teraz mam jednego, nie godzi sie światu,
Ale ja mu zagadam, ja go żydom zaprzedam.
Wy, krakowscy żydzi, galana wam przedam,
Za sztyry grejcary, jeszcze jeden wydam,
Ażebych raz wiedziała, żech galana przedała.

Ciekawy zapis tekstu słownego występuje w zapisach Józefa Ondrusza[232], które zostały sporządzone w Górnej Łomnej w latach 50. XX wieku:

Miałach jo galanów, jak na lipie kwiatu,
Teraz móm jednego, nie godzi sie światu.
Ale jo mu radym dóm, jo go w prajski zaprzedóm.
Miałach jo galanów, jak w przetaku dziurek,
Teraz móm jednego, jyny tebie, Jurek,
Ale jo ci radym dóm,
jo cie w prajski zaprzedóm.

Kolejna z pieśni – nr 37 *Gdo mie dziśka wytańczy* pojawia się w powiązaniu z pieśnią nr 38 *Zagrejcie mi muzykanty*, która z kolei płaszczyzną muzyczną nawiązuje do pieśni nr 68 *W niedzieliczkym do kościoła* (wymienność tekstów melodycznych).

Inne

W tej części znalazły się wątki pieśniowe, które trudno jest zaklasyfikować jednoznacznie do jednej z podgrup. Pieśń nr 47 *** (*Siedem szatek żech miała*) nie występuje w śpiewnikach czy w zbiorach wybranych przez autorkę. Jest to przykład prawdopodobnie mniej popularnej, a zarazem dawnej pieśni, która jest

[229] M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia*…, s. 195, tam: pieśń nr 126.
[230] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LXXIV.
[231] A. Cinciała: *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna*…, s. 93–94.
[232] J. Ondrusz: *Pieśni ludowe ze Śląska Czeskiego.* „Literatura Ludowa" 1957, nr 4, s. 42.

znana jedynie najstarszej z respondentek (Jadwiga Bojko). Kolejna pieśń z tej grupy – nr 64 *Jo chudobno ni móm nic* – została zapisana w niepełnej postaci ze względu na luki pamięciowe respondentek. Niestety nie pojawia się w wybranych śpiewnikach, stąd trudności dotyczące jej rekonstrukcji.

Pieśń nr 77 *Na gróniczku torka* ze względu na niewielkie rozmiary stanowi rodzaj zawołania pasterskiego, dlatego też pojawiły się problemy z jej systematyką. Występuje ona również w formie wolnometrycznej w zbiorze Kopoczek[233], w grupie pieśni pasterskich – nr LXXV[234]. Pieśń nr 80 *A dy jo szeł na Girowóm* nie występuje w wybranych śpiewnikach ani też w zbiorach balladowych, zarówno czeskich, jak i słowackich. Może stanowić repertuar tworzony w ramach danej grupy rodzinnej, który nie jest powszechnie znany.

Następną z pieśni, tj. nr 89 *Zachodzi słoneczko*, można odnaleźć w zbiorze pt. *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*[235] jako jeden z zapisów Łukasza Walisa. Zapis ten był zanotowany w okolicach Bytomia (Górny Śląsk) w odmiennym metrum (parzystym), z inną linią melodyczną (wymienność tekstów) – nr LXXVI[236]. Pieśń nr 97 *U studzienki siedziała* pojawia się w zbiorze Kopoczek jako zapis z Międzyrzecza (1984) z nieco zmienionym układem rytmicznym, z bifurkacją VII stopnia skali – nr LXXVII[237].

Repertuar współczesny

Do tej grupy należą pieśni stanowiące repertuar, który w większości przypadków został skomponowany, zapisany, a ze względu na dużą popularność stał się niejako kanonem repertuaru ludowego (w opinii respondentów).

Pierwsza z pieśni – nr 6 *Szumi jawor, szumi* została napisana w warstwie słownej przez Andrzeja Niedobę (syna Adama – ur. 1940), a w warstwie muzycznej – przez Adama Niedobę (1906–1972)[238]. Przedstawia ona swoisty wzór, który pozostaje niezmienny. Pieśń ta pojawia się na większości przeglądów związanych z folklorem muzycznym na obszarze całego Śląska Cieszyńskiego (m.in. Tydzień Kultury Ludowej w Wiśle, Międzynarodowy Przegląd Zespołów Regionalnych w Zebrzydowicach, Konkurs Cieszyńskiej Pieśni Ludowej w Polskim i Czeskim Cieszynie) oraz na koncertach (na zapis *Szumi jawor, szumi* można natrafić w popularnych regionalnych zbiorach pieśniowych, np. Aliny Kopoczek[239], Karola Chmiela[240]).

---

[233] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 325.

[234] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LXXV.

[235] J.S. Bystroń: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska…*, s. 508–509.

[236] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LXXVI.

[237] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki, pieśń nr LXXVI.

[238] **Adam Niedoba (1906–1972)** – nauczyciel, działacz społeczny, regionalista; założył szkołę podstawową w Głębcach (Wisła) oraz zespół folklorystyczny Wisła, którym kierował przez 20 lat.

[239] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 143.

[240] K. Chmiel: *Śpiewnik regionalny. Pieśni i melodie cieszyńsko-beskidzkie*. Bielsko-Biała 1999, s. 31.

Kolejna z pieśni – nr 43 *Ojcowski dom*, podobnie jak poprzednia, należy do tego samego nurtu repertuarowego. Tekst słowny stworzył cieszyński poeta Jan Kubisz[241], natomiast twórca melodii jest anonimowy. Pieśń ta jest niepisanym hymnem Śląska Cieszyńskiego. Wykonywana jest podczas uroczystości, spotkań towarzyskich, ale także na pogrzebach (zapis m.in. Aliny Kopoczek[242]). W tym samym kręgu pieśni umiejscowione zostały pieśni nr 73 *Gronie, nasze gronie*[243] oraz nr 87 *Płyniesz Olzo*[244]. Pierwszy z tekstów został napisany przez Emanuela Grima (1883–1950), folklorystę i literata cieszyńskiego, natomiast autor linii melodycznej nie jest znany. Z kolei druga pieśń, podobnie jak *Ojcowski dom*, stanowi nierozerwalny element uroczystości odbywających się w regionie Śląska Cieszyńskiego (także apeli szkolnych).

Ostatnia z pieśni należących do repertuaru współczesnego to pieśń nr 55 *Zaświeć mi miesionczku*, która w przeciwieństwie do wyżej wymienionych pozostaje w obiegu ludowym i jest anonimowa. Umieszczona została w tej grupie ze względu na dużą popularność. Reprezentuje znany i często wykonywany repertuar należący do rytmiki walcerkowej.

Repertuar ogólnopolski

Przy opisie repertuaru pieśniowego mieszkańców Trójwsi należy wspomnieć również o pieśniach, czy właściwie piosenkach, które nie należą do gatunku ludowych. Jedna z respondentek (Maria Bury) tego typu melodie nazwała *imprezowymi*. Można do nich zaliczyć szlagiery ogólnopolskie, np. *Gdybym miał gitarę*, *Upływa szybko życie*, *Hej tam pod lasem*, *Wczoraj obiecałeś mi na pewno*, *Piękne życie prowadzą kowboje*[245]. Znane są one przedstawicielom pokolenia najstarszego i średniego (duży wpływ mediów – szczególnie radia). Wykonywane były podczas wspólnych spotkań jubileuszowych (np. urodzin, imienin), ognisk itp.

4.3.3. Konkluzja

Przegląd tematyki zebranych pieśni pozwala wysunąć dosyć przewidywalne wnioski. Zdecydowanie grupa **pieśni obrzędowych** uległa redukcji. Dotyczy to pieśni związanych ze ślubem. Ze względu na brak szczegółowego zapisu całego obrzędu weselnego z oczepinami włącznie, także melodie pieśni zostały zarchiwizowane szczątkowo (albo jedynie w postaci tekstów, jak to ma miejsce

[241] **Jan Kubisz (1848–1929)** – nauczyciel, poeta, pamiętnikarz, polski działacz narodowy Śląska Cieszyńskiego.

[242] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 142.

[243] Ibidem, s. 142.

[244] Ibidem, s. 141.

[245] Materiały dostępne w archiwum prywatnym autorki (wywiad z Marią Bury, Jaworzynka 29.09.2011).

w śpiewniku Kopoczek). Ten brak archiwizacji jest według autorki pracy podstawowym problemem. Współczesne badania potwierdzają fakt zanikania obrzędowości tego typu, co niesie za sobą dość oczywiste skutki. Zanik tradycyjnych wesel wytworzył pewną lukę, która została wypełniona formami współczesnymi (chętnie zapraszane są na wesela kapele związane z nurtem folkowym, które reprezentują już repertuar przetworzony, ale też współczesny, popowy czy nawet rockowy). W pieśniach związanych z oczepinami można zauważyć cechy, które świadczą o ich zachowawczości, a tym samym o ich dawnej proweniencji – dawne skale, w tym bifurkacja IV stopnia skali czy forma kolista.

W repertuarze przeważają **pieśni powszechne**, których dominującą cechą jest wymienność melodii i tekstów. Szczególnie chętnie wykonywane są te o tematyce refleksyjnej, komicznej, miłosnej i zalotnej. Popularność szczególnie tych dwóch ostatnich wynika zapewne z kontekstu ich wykonywania (współczesne wesela[246]).

Warianty poszczególnych stranskrybowanych pieśni, analizowane i porównywane z wariantami w wybranych śpiewnikach, ujawniają całe spektrum przemian, jakie następowały w kolejności chronologicznej. Niezależnie od pochodzenia zapisu konkretnej pieśni można wysnuć następujące wnioski:
- im starsze zapisy, tym więcej elementów dawnych skal czy manier wykonawczych (bifurkacja, glissando);
- nowsze zapisy – zubożenie materiału dźwiękowego – dominacja dur-moll,
- występowanie nielicznych elementów rytmicznych charakterystycznych dla folkloru morawskiego, czeskiego, słowackiego.

Ponadto zauważyć można często odmienne warianty (w warstwie metrorytmicznej, np. *Ciemna nocka*, i melodycznej) w zapisach folklorystów czeskich (Gelnar, Sirovátka) w porównaniu z zapisami na obszarze południowym po stronie polskiej (Istebna, Jaworzynka, Koniaków). Co ciekawe, zapisy z Hrčavy z założenia (ze względu na wspólne historyczne i geograficzne powiązania z Trójwsią) nie powinny różnić się od zapisów z Trójwsi. W większości przypadków ta teza sprawdziła się, jednak istnieją pewne wyjątki (np. *O, čiš to husky v tej potoce* czy *Ej żony, żony*). Z kolei komparatystyka materiału zaolziańskiego potwierdziła kolejną tezę – repertuar zapisany po lewej stronie Olzy (Zaolzie) jawi się jako ten najbardziej archaiczny (ze względu na losy historyczne i polityczne, omówione w rozdziałach poświęconych historii Śląska Cieszyńskiego).

Wśród **pieśni zawodowych** dominują te związane z pasterstwem czy pracą na roli, a wśród nich na uwagę zasługują utwory o charakterze wolnometrycznym, np. *Doliny, doliny, doliny*)

Niektóre pieśni, szczególnie **powszechne**, można odnaleźć w zapisach z Górnego Śląska (w głównej mierze dotyczy to zbioru *Pieśni ludowe z polskiego Śląs-*

[246] Niezależnie od preferencji, tj. wplecenia tradycji w obrzęd zaślubin, pieśni o tematyce zalotnej czy miłosnej chętnie są przywoływane na weselach.

ska), co świadczy o popularności niektórych wątków, także o charakterze balladowym (m.in. *Zachodzi słoneczko*, *Wyjeżdżaj furmanku*).

4.4. Analiza zbioru – kryteria muzyczne

Pieśni zebrane przez autorkę zostały poddane analizie muzykologicznej z uwzględnieniem następujących kryteriów:
– tonalności (rodzaje skal);
– linii melodycznych;
– zwrotów inicjalnych;
– zwrotów kadencyjnych;
– interiekcji;
– metrorytmiki (melizmatyka, rodzaje metrum);
– formy.

Warstwę muzyczną potraktowano nadrzędnie w stosunku do warstwy słownej (ze względu na zainteresowania autorki). Jeśli podczas analizy pojawiały się wątpliwości dotyczące wersyfikacji i formy, świadomie rozwiązywane były na korzyść materiału muzycznego.

Należy podkreślić fakt, że zebrany materiał muzyczny stanowi próbkę, a właściwie wycinek repertuaru wokalnego badanego obszaru i wnioski płynące z jego analizy warto, w celu rozszerzenia kontekstu postrzegania, porównać z wnioskami Aliny Kopoczek, zamieszczonymi w opracowaniu *Folklor muzyczny Beskidu Śląskiego*[247].

4.4.1. Tonalność

Aby określić cechy tonalne zbioru pieśniowego, należy doprecyzować materiał dźwiękowy, inaczej mówiąc – skalę, jaką wykorzystuje dana pieśń[248]. W melodiach ludowych należących do kręgu polskiego folkloru muzycznego występują różne typy skal albo ich wycinki. Należą do nich skale wąskozakresowe, pentatoniczne, modalne, góralska, cygańska, a z nowszych – durowa i molowa. Powszechne jest zjawisko łączenia różnych odmian i typów skal w jednej melodii[249].

[247] A. Kopoczek: *Folklor muzyczny Beskidu Śląskiego…*

[248] Pisała o tym m.in.: J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna…*, s. 250; J. Sobieska: *Polski folklor muzyczny*. Cz. I. Warszawa 1982, s. 82.

[249] Ibidem, s. 250.

Skale wąskozakresowe, pentatonika i elementy pentatoniczne

W Polsce termin *wąska melodyka* został pierwszy raz zastosowany przez Adolfa Chybińskiego, natomiast terminy: *melodia wąskiego zakresu* lub *melodie wąskozakresowe* pojawiły się w pracach Anny Czekanowskiej[250]. Analogiczną terminologię stosowali w swoich językach m.in. Béla Bartók[251], Walter Wiora[252] czy Werner Danckert[253].

Według Aliny Kopoczek skale wąskozakresowe[254] na terenie Beskidu Śląskiego występują jedynie w repertuarze dziecięcym, związanym z obrzędowością doroczną, i przeważają w nim melodie oparte na skali pentachordalnej[255], o czym już wcześniej była mowa. Natomiast Anna Czekanowska wyszczególnia specyfikę melodii wąskozakresowych (dotyczy to jednak materiału południowo-wschodniej Polski – pieśni żniwne i weselne), dodatkowo opisując ich cechy, tj. ambitus nieprzekraczający kwinty, diatonikę, ale też bogatą melizmatykę, swobodne tempo oraz charakterystyczną interwalikę (m.in. kroki sekundowe)[256].

W zebranym materiale jedynie w 15 pieśniach można zauważyć elementy skal wąskozakresowych, co stanowi jego niewielką część (zaledwie 15%). Nie wszystkie cechy wyróżnione przez Czekanowską pokrywają się w pełni z cechami wyszczególnionymi w materiale beskidzkim. Rzeczywiście funkcjonują wątki wolnometryczne, których materiał dźwiękowy oparty jest np. na pentachordzie durowym (g^1 a^1 h^1 c^2 d^2) w pierwszej części z subkwartą (d^1) pojawiającą się w części drugiej – tak jest w pieśni nr 20 *Idzie owczor gróniym*[257].

Podobna sytuacja ma miejsce w pieśni nr 48 *Ej hora, hora*, gdzie w części pierwszej również występuje pentachord durowy z subkwartą, zaś druga część nawiązuje już do wycinka ze skalą modalną-frygijską. W obydwu przypadkach ambitus nie przekracza kwinty czystej (oczywiście bez elementu subkwarty – TTST[258]). Pieśń nr 51 *Zahuczały góry, zaszumiały lasy*[259] ma zbliżony materiał

[250] A. Chybiński: *Pieśni ludu polskiego na Orawie…*, s. 99; A. Czekanowska: *Pieśni biłgorajskie…*, s. 73–78; Eadem: *The Diathonic Melodies…*, s. 392–410; Eadem: *Ludowe melodie wąskiego zakresu…*

[251] B. Bartók: *Serbo-Croatian Volk Songs…*, s. 52–56.

[252] W. Wiora: *Older than Pentatony…*, s. 184.

[253] W. Danckert: *Grundriss der Volksliedkunde…*, s. 19.

[254] O zagadnieniach melodyki wąskozakresowej pisali: A. Chybiński: *Pieśni ludu polskiego na Orawie…*, s. 99; A. Czekanowska: *Pieśni biłgorajskie…*, s. 73–78; Eadem: *The Diathonic Melodies…*, s. 392–410; Eadem: *Ludowe melodie wąskiego zakresu…*; B. Bartók: *Serbo-Croatian Volk Songs…*, s. 52–56; W. Wiora: *Older than Pentatony…*, s. 184; W. Danckert: *Grundriss der Volksliedkunde…*, s. 19.

[255] A. Kopoczek: *Folklor Muzyczny Beskidu Śląskiego…*, s. 10.

[256] A. Czekanowska: *Problem związków ogólnosłowiańskich a wąskozakresowy typ melodyczny.* „Muzyka" 1968, nr 1, s. 38.

[257] Aneks 2. Materiały źródłowe – badania terenowe, pieśń nr 20.

[258] Zgodnie z opisem wg Anny Czekanowskiej: T – 1 ton, S – 1/2 tonu.

[259] Aneks 2. Materiały źródłowe – badania terenowe, pieśń nr 51.

skalowy, ale pojawia się już w konkretnym metrum. W zebranych pieśniach wąskozakresowość nie dominuje, ale autorka ma świadomość niewielkiego wycinka materiału pieśniowego oraz znikomej liczby pieśni o tematyce dziecięcej.

Ciekawym przykładem pentachordu durowego jest pieśń nr 17 *Czijiż to kónie w tej zagrodzie*[260], w której pojawia się zjawisko bifurkacji IV stopnia skali (jest to zjawisko dosyć częste). Uwidaczniają się też pentachordy molowe, jak w pieśni wolnometrycznej nr 63 *Doliny, doliny, doliny*[261]. Z kolei do repertuaru dziecięcego można zaliczyć pieśń pasterską nr 35 *Naszi krowy jako beczki*[262], stanowiącą typowy przykład pentachordu durowego.

Skala pentatoniczna nie pojawia w czystej postaci; występuje jedynie w postaci zrostów. Według Kopoczek dominuje jej odmiana hemitoniczna (często z pienami). W pieśni nr 8 *U Czadeczki szruty prała* pojawiają się zrosty skali durowej (defektywnej, bez VII stopnia) z elementami pentatoniki anhemitonicznej. Podobna sytuacja ma miejsce w pieśni nr 67 *Góra sie głosym rozlygo*[263].

Pentatonika dostrzegalna jest z różnym nasileniem w sumie w 9 pieśniach (m.in. nr 41, 56, 66, 78, 91 – 9% zbioru). Jest to połączenie z pentachordem durowym, skalą durową defektywną (brak VII stopnia) lub pełną, a także powiązanie z bifurkacją najczęściej IV stopnia skali. Nie występuje w czystej postaci.

Skale modalne

Tego typu skale nie dominują w polskim folklorze muzycznym i rzadko występują w niezmąconej postaci. Najczęściej są to skale z tercją wielką na I stopniu, a więc jońska, lidyjska i miksolidyjska. Częsta jest skala eolska, natomiast najrzadsze są elementy skali doryckiej i frygijskiej. Według Kopoczek w materiale beskidzkim dostrzec można właśnie fragmenty tych mniej popularnych skal: doryckiej, frygijskiej, lidyjskiej i miksolidyjskiej (o czym była już mowa).

W materiale autorki jest niewiele pieśni z elementami skal modalnych. Najczęściej są to elementy skali lidyjskiej, np. nr 46 *Usnyła Zuzanka* (t. 9–12), z bifurkacją IV stopnia skali – nr 57 *Jak przisźła z kościoła*, albo też fragmenty skali eolskiej (nr 69).

Skala góralska

W opracowaniach muzykologicznych skala góralska miała różne określenia. Nazywano ją skalą góralską podhalańską (Chybiński), wałaską (Stoiński), słowiańską (Rogowski), a także skalą rogu alpejskiego (Danckert). Niektórzy teoretycy zakładają, że łączy w sobie elementy skali lidyjskiej z molową (Lis-

[260] Patrz aneks 2. Materiały źródłowe – badania terenowe, pieśń nr 17.
[261] Ibidem, pieśń nr 63.
[262] Ibidem, pieśń nr 35.
[263] Ibidem, pieśń nr 67.

sa), miksolidyjskiej z alterowaną kwartą lub też całotonowej ze skalą perską (Rogowski)[264].

Według Bobrowskiej: „Nazwy: »podhalańska«, »wałaska«, »słowiańska«, »skala rogu alpejskiego« nie pokrywają się z zasięgiem jej [skali góralskiej – M.S.] występowania. Znana jest też m.in. na Węgrzech (u Bartóka jest podstawą systemu diatonicznego) czy też w muzyce szkockiej jako skala tamtejszych dud […]. Większość naszych badaczy łączy pojawienie się skali góralskiej w Polsce z wędrówkami pasterzy wołoskich, którzy posuwali się wzdłuż łańcucha Karpat od Siedmiogrodu i Alp Rodniańskich oraz Bukowiny w kierunku zachodnim przez Słowację i Podkarpacie, by w XV w. dotrzeć na Podhale, do Beskidu Żywieckiego, Śląskiego i Moraw”[265].

Elementy skali góralskiej obecne są m.in. w pieśni nr 17 *Czijiż to kónie w tej zagrodzie*[266], w której występują zrosty heksachordu durowego z subkwartą z fragmentami skali góralskiej (również bifurkacja IV stopnia). Alina Kopoczek podaje tylko jedną pieśń z obszaru Beskidu Śląskiego, która oparta jest na tej skali[267]. Można więc wnioskować, że skala ta nie stanowi specyfiki omawianego obszaru (mogą występować jedynie jej elementy).

Skala cygańska

Zdaniem Bobrowskiej[268] ten typ skali jest charakterystyczny szczególnie dla południowego pogranicza Polski. Zasadniczo interwał sekundy zwiększonej może pojawiać się pomiędzy II i III oraz VI i VII stopniem skali albo między III i IV a VI i VII. W Polsce melodie ludowe wykazują raczej zrosty ze skalą cygańską w postaci jednej sekundy zwiększonej, najczęściej między III i IV stopniem skali. Pojawienie się tego interwału między II i III stopniem jest charakterystyczne dla Słowacji[269], Czech i Moraw[270], Rumunii, Węgier, Bułgarii[271], Serbii i Macedonii[272].

W grupie pieśni beskidzkich autorka zapisała tylko jedną pieśń z elementami skali cygańskiej, która potwierdza przypuszczenie, że sekunda zwiększona pojawia się pomiędzy stopniem III i IV – nr 86 *W tym naszym Istebnym*[273]. Elementy te powiązane są z pentachordem molowym, co dodatkowo uwierzytel-

[264] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna…*, s. 264; więcej: Z.J. Przerembski: *Do interpretacji skali góralskiej*. „Muzyka” 1987, nr 2, s. 39–54.

[265] J. Bobrowska: *Pieśni ludowe regionu żywieckiego*. Kraków, s. 126–130.

[266] Aneks 2. Materiały źródłowe – badania terenowe, pieśń nr 17.

[267] Więcej A. Kopoczek: *Folklor muzyczny Beskidu Śląskiego…*, s. 17.

[268] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna…*, s. 264.

[269] J. Kresánek: *Slovenská ludová pieseň so stanoviska hudobneho*. Bratysława 1951, s. 112–113.

[270] J. Trojan: *Morawská lidová piseň…*, s. 36.

[271] J. Kresánek: *Slovenská ludová pieseň…*, s. 113.

[272] A. Czekanowska: *Ludowe melodie wąskiego zakresu…*, s. 111.

[273] Patrz aneks 2. Materiały źródłowe – badania terenowe, pieśń nr 86.

nia twierdzenie o braku całościowych przykładów tej skali w folklorze polskim, a szczególnie beskidzkim.

Skala durowa i molowa

Największy odsetek wśród przeanalizowanych pieśni stanowią takie, których materiał dźwiękowy oparty jest na skali durowej. W zebranym materiale skala molowa właściwie nie występuje ani w czystej postaci, ani w pełnej – jedynie w formie pentachordów molowych lub zrostów. W większości przypadków (jeśli chodzi o dur) są to skale defektywne (tabela 2.). Przeważającą część w defektywnych skalach durowych stanowią melodie pozbawione VII stopnia (28), co stanowi 24% zbioru.

Tabela 2. Wykaz defektywnych skal durowych w badanym zbiorze

Dur	
stopień	**numer pieśni**
w całości:	9, 13, 14, 16, 18, 21, 22, 29, 32, 33, 36, 42, 43, 45, 49, 53, 58, 59, 64, 79, 80, 81, 84, 88
bez I	5, 6, 7, 11, 19, 28, 39, 46, 54, 56, 78, 89, 97
bez II	5, 6, 92
bez III	–
bez IV	26, 87
bez V	–
bez VI	50, 52, 82, 83, 99
bez VII	1, 2, 3, 4, 10, 12, 15, 23, 24, 27, 30, 31, 34, 38, 44, 47, 50, 54, 56, 60, 62, 65, 69, 71, 75, 76, 90, 92

Źródło: Opracowanie własne.

4.4.2. Linia melodyczna

Ze względu na kształt linii melodycznej można wyszczególnić w polskim repertuarze ludowym linie o kierunku ascendentalnym, descendentalnym, falistym czy łukowym. Trudno jest dla zebranego materiału pieśniowego wyodrębnić jeden charakterystyczny rodzaj linii melodycznej, dlatego też autorka przyjmuje, że linie melodyczne w badanych pieśniach mogą mieć kształt (również mieszany):

- **łukowo-falisty** (pieśni nr: 1, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 15, 16, 17, 19, 22, 26, 27, 28, 31, 33, 36, 43, 46, 47, 50, 56, 58, 63, 64, 68, 74, 78, 79, 81, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 92, 97 – 39%);
- **descendentalny** (pieśń nr 7 – 1%);
- **falisty o charakterze descendentalnym** (pieśń nr: 12, 29 – 2%);

– **falisty o charakterze ascendentalnym** (pieśni nr: 18, 80 – 2%);
– **łukowy** (pieśni nr: 6, 21, 23, 30, 62, 77 – 6%);
– **falisty** (pieśni nr: 13, 14, 20, 24, 32, 35, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 82, 83, 87, 95, 96 – 36%).

Jak widać, przeważają melodie, których kształt nie jest jednoznaczny i ma charakter mieszany (39% – łukowo-falisty, 36% – łukowy). Pojedyncze przypadki to te o charakterze descendentalnym (1%), falisto-descendentalnym (2%) czy ascendentalnym (2%). Pozostałe melodie są trudne do jednoznacznego określenia.

Ambitus

W zebranym materiale pieśniowym można wyróżnić najmniejszą odległość pomiędzy najwyższym i najniższym dźwiękiem skali – to interwał kwinty czystej, największą odległość reprezentuje natomiast nona wielka. Jeśli chodzi o dominację ilościową, to prym wiedzie ambitus oktawy (28), następnie seksty wielkiej (27), kwinty czystej (16), nony wielkiej (15), seksty małej (7), septymy małej (5) i nony małej (2).

4.4.3. Zwroty inicjalne i zwroty kadencyjne oraz interwały najczęściej w nich występujące

Zwroty inicjalne w zebranym materiale najczęściej prezentowane są przez pieśni, które rozpoczynają się od I stopnia skali (jest to aż 48% zbioru, np. pieśni nr: 2, 3, 4, 7, 9, 10, 11, 14, 15), od V (32% – np. pieśni nr: 5, 12, 13, 16, 24, 32, 38, 46), od III (10% – pieśni nr: 4, 55, 57, 89, 99, 122, 154, 157, 159).

Interwałem najczęściej występującym w zwrocie inicjalnym jest interwał prymy, który pojawia się w 41% pieśni. Kolejnymi pod względem częstotliwości występowania interwałami są: sekunda wielka (21%), tercja wielka (14%), tercja mała (8%), kwarta czysta (8%), kwinta czysta (4%) oraz sekunda mała (3%).

Pryma dominuje w melodiach o linii prostej, szczególnie w postaci repetycji zarówno w zwrotach inicjalnych, jak i kadencyjnych (np. nr 37, 40). Często występuje również interwał sekundy i tercji, charakterystyczny dla repertuaru starszego. Alina Kopoczek pisze: „[…] największy odsetek, bo blisko 70% pieśni ma w zwrocie inicjalnym kierunek ascendentalny. Można to przyjąć za cechę charakterystyczną badanego materiału”[274]. Rzeczywiście, analiza materiału współczesnego może ten stan potwierdzić – większa część zwrotów inicjalnych w zebranym materiale ma kierunek ascendentalny (45% zbioru), natomiast kierunek descendentalny to 14 przykładów (14%). Taka sama zasada dotyczyła materiału zaolziańskiego[275].

[274] A. Kopoczek: *Folklor muzyczny Beskidu Śląskiego…*, s. 35.
[275] M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia…*, s. 102.

W siedmiu pieśniach zwrot inicjalny rozpoczyna się rozłożonym trójdźwiękiem o kierunku descendentalnym, bez przewrotu (nr: 9, 18, 52, 65, 79, 91, 92). Jest to element charakterystyczny dla materiału nowszego (szczególnie tercje w pochodzie ascendentalnym). Zwroty kadencyjne kończą się najczęściej na I stopniu skali (58% zbioru), a także na stopniu III (27% zbioru); na V stopniu – jedynie w przypadku dwóch pieśni (2%). Ciekawym zjawiskiem jest występowanie VII stopnia skali poniżej stopnia I, tzw. wsiowego. Ma to miejsce w zakończeniach niektórych pieśni, np. nr: 14, 32, 37, 40, 74, 82, 96, 99.

Autorka przyjęła zasadę, że zwrot kadencyjny w analizowanym materiale stanowią trzy ostatnie dźwięki melodii. Ze względu na zróżnicowanie struktury zwrotów kadencyjnych oraz umożliwienie analizy i porównania stworzyła cztery grupy obrazujące ich specyfikę. Są to:

1) grupa I – **descendentalna**, w której trzy ostatnie dźwięki tworzą dwa interwały o kierunku opadającym (tabela 3.);
2) grupa II – **descendentalno-ascendentalna**, w której pierwszy i drugi dźwięk zwrotu kadencyjnego mają kierunek descendentalny, a drugi i trzeci – kierunek ascendentalny (tabela 4.);
3) grupa III – **ascendentalno-descendentalna**, w której pierwszy i drugi dźwięk zwrotu kadencyjnego mają kierunek ascendentalny, a drugi i trzeci – kierunek descendentalny (tabela 5.);
4) grupa IV – **ascendentalna**, w której trzy ostatnie dźwięki tworzą dwa interwały o kierunku wznoszącym (tabela 6.).

Tabela 3. Grupa I (zwroty kadencyjne), w której przedstawione zostały charakterystyczne interwały i kierunek linii melodycznej w poszczególnych pieśniach (trzy ostatnie dźwięki)

Grupa I – descendentalna	
interwały	**numer pieśni**
1cz + 2w	35, 36, 81
1cz + 3m	13, 55, 78
2m + 1	48
2m +2 w	3, 23, 63, 86
2m + 3w	76, 83
2w + 2m	1, 2, 5, 6, 9, 11, 12, 28, 31, 33, 39, 50, 65, 70, 77, 89, 90, 92, 100
2w + 2w	4, 7, 8, 10, 15, 17, 21, 22, 24, 27, 34, 42, 44, 45, 47, 51, 52, 56, 58, 67, 71, 72, 75, 80, 84, 88, 98
3m + 1	69
3m + 2w	16, 26, 79, 94, 95
3w + 1	41, 60

Źródło: Opracowanie własne.

Na podstawie tabeli 3. można zauważyć, że w zebranym materiale występuje najwięcej pieśni (27), których trzy ostatnie dźwięki tworzą ciąg dwóch sekund wielkich o kierunku descendentalnym.

Tabela 4. Grupa II (zwroty kadencyjne), w której przedstawione zostały charakterystyczne interwały i kierunek linii melodycznej w poszczególnych pieśniach (trzy ostatnie dźwięki)

Grupa II – descendentalno-ascendentalna	
interwały	**numer pieśni**
2m + 2m	14, 96
2w + 4cz	59
3m + 2m	19
3w + 4cz	73

Źródło: Opracowanie własne.

Grupa II jest nieliczna, dominuje w niej ciąg złożony z dwóch sekund małych (2). Inne interwały w takiej konfiguracji rysunku linii melodycznej występują sporadycznie.

Tabela 5. Grupa III (zwroty kadencyjne), w której przedstawione zostały charakterystyczne interwały i kierunek linii melodycznej w poszczególnych pieśniach (trzy ostatnie dźwięki)

Grupa III – ascendentalno-descendentalna	
interwały	**numer pieśni**
2m + 1	82
2w + 2w	30, 62
2w + 3m	18, 64, 97
2w + 3w	20, 43, 93
3m + 2w	87, 99
3w + 2w	57, 61
4cz + 3m	66
8 + 3m	49

Źródło: Opracowanie własne.

W grupie III przeważa ciąg uformowany z sekundy wielkiej i tercji małej (3) oraz z sekundy wielkiej i tercji wielkiej (3).

Grupa IV jest najmniej liczna. W całości zbioru w zwrotach kadencyjnych przeważa jednak linia descendentalna, zaś kierunek wznoszący jest reprezento-

wany jedynie przez dwie pieśni (tabela 6.). Można przypuszczać, że zjawisko to stanowi niejako specyfikę materiału beskidzkiego.

Tabela 6. Grupa IV (zwroty kadencyjne), w której przedstawione zostały charakterystyczne interwały i kierunek linii melodycznej w poszczególnych pieśniach (trzy ostatnie dźwięki)

Grupa IV – ascendentalna	
interwały	**numer pieśni**
2w + 1	25
3m + 2w	91

Źródło: Opracowanie własne.

4.4.4. Metrorytmika

Według Ludwika Bielawskiego rytmika polskich pieśni ludowych wykazuje następujące cechy: odtaktowość, tendencję do upostaciowań descendentalnych, niewielki stopień nasilenia melizmatyki w pieśniach, takty proste (dominacja), duży wpływ rytmiki tanecznej[276].

Pierwsza z cech, czyli odtaktowość, związana jest z brakiem przedtaktu, ale polega również na rozpoczynaniu od początku taktu każdego wersu i każdej wyodrębnionej części, a więc każdego zdania, frazy czy też motywu. Pojawianie się przedtaktów wiąże się z wpływami obcymi[277]. Większa część pieśni ludowych w Polsce rozpoczyna się zgodnie z taktem, to znaczy, że przedtaktów jest niewiele. W zgromadzonym materiale występują jednak trzy pieśni mające przedtakt (nr: 1, 43, 59), które łączą się z metrum trójmiarowym. Prawdopodobnie są to wpływy Górnego Śląska, gdzie dominuje trójmiar, a melodie z przedtaktami mogą mieć pochodzenie niemieckie. Podobne wnioski pojawiły się przy analizie zbioru pieśni zaolziańskich[278].

W melodiach zgromadzonych przez autorkę dominują raczej rytmy proste (nr: 2, 3, 9, 12, 13, 18, 19, 23, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 55, 57, 61, 62, 65, 66, 68, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 85, 88, 89, 91, 92, 94, 98, 99). W całości zbioru rytmy descendentalne i ascendentalne pojawiają się w takiej samej liczbie (24 pieśni potwierdzające obecność tych pierwszych i 24 potwierdzające obecność drugiej grupy). Do pierwszych należą: joniki descendentalne (nr: 5, 6, 8, 11, 28, 41, 52, 56, 60, 69, 78, 79, 86), jamby (nr: 1, 16, 20, 50, 53, 54, 59, 93) oraz anapesty (nr: 10, 63, 83), do drugich: trocheje (nr: 39, 64, 73, 87, 97, 100), daktyle (nr: 4, 7, 14, 15, 30, 67, 84, 96), amfibrachy (nr: 17, 21, 22, 24, 34, 42, 58, 71, 90) i jeden przykład jonika ascendentalnego (nr 95).

[276] L. Bielawski: *Rytmika polskich pieśni ludowych*…, s. 63–72.

[277] Ibidem.

[278] M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia*…, s. 107.

W zebranym materiale dominują rytmy mazurkowe (joniki descendentalne), mniej jest pieśni, w których pojawia się rytmika walcerkowa (jamby i trochej). Funkcjonują również anapesty. W porównaniu ze zbiorem pieśni zaolziańskich wyłania się większa liczba melodii, w których występują amfibrachy. Ich pojawienie się świadczy o kontaktach z sąsiadami, od których zaczerpnięto elementy folkloru morawskiego, słowackiego czy węgierskiego[279].

Melodie wolnometryczne

Termin *pieśni wolnometryczne* pojawił się w Polsce za sprawą Anny Czekanowskiej. Są to melodie o swobodnej rytmice, w których regulatorem wewnętrznego podziału jest członowanie tekstu słownego[280]. Według Jadwigi Bobrowskiej: „Wolne metrum spotykamy w lamentacjach czy w pieśniach pasterskich, zwłaszcza pasterzy górskich"[281].

Częściowo można zgodzić się z przytoczonym stwierdzeniem. Rzeczywiście pieśni wolnometryczne występują również w repertuarze pasterskim (nr: 20, 91, 93). Można je także zauważyć w pieśniach obrzędowych weselnych (nr: 57, 94), ale tak naprawdę większa ich część obejmuje materiał pieśni powszechnych miłosnych (nr: 7, 63, 72), zalotnych (nr 48), o nieszczęśliwej miłości (nr 56), stracie wianka (nr 74), refleksyjnych o przyrodzie i o życiu (nr: 23, 66, 98), komicznych (nr 30), o tańcu (nr 92) i innych (nr 77). Taki repertuar wymaga specyfikacji związanej z edycją, tzn. zapisywania przeciągnięć niektórych dźwięków za pomocą fermaty czy też specjalnych oznaczeń[282].

Dwumiar

Metrum dwumiarowe dominuje w południowych częściach Polski, o czy była mowa w 2. rozdziale dysertacji[283]. Większa część pieśni w omawianym zbiorze (wykluczając 17 melodii wolnometrycznych, a w zbiorze zaolziańskim – 11) ma ustaloną rytmikę taktową. Najwięcej jest pieśni w metrum 2/4 – 36% zbioru, zaś w metrum 2/8 – 8%. Współcześnie w Beskidzie Śląskim wciąż przeważa metrum dwumiarowe.

Trójmiar, czteromiar

W Polsce południowej i w Beskidzie Śląskim pieśni w metrum trójmiarowym występują stosunkowo rzadko. Poza terenami południowymi Śląska Cieszyńskiego spotyka się wiele pieśni trójmiarowych, mających specyficzną rytmi-

[279] L. Bielawski: *Rytmika polskich pieśni ludowych*…, s. 103–109.
[280] A. Czekanowska: *Pieśni biłgorajskie*…, s. 55–56.
[281] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna*…, s. 274.
[282] Więcej: M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia*…, s. 108–109.
[283] Patrz: rozdział 2.

kę polonezową[284]. W zebranym materiale znajduje się 19 pieśni w metrum 3/4 oraz 7 pieśni w metrum 3/8. W metrum 4/4 została zapisana tylko jedna pieśń (nr 6).

Metrum zmienne

Metrum o takim charakterze obecne jest w 11 pieśniach (nr: 5, 9, 11, 18, 28, 49, 55, 65, 67, 75, 92). Rozplanowanie zmian bywa różne – chwilowe lub z podziałem na dłuższe odcinki. Przykładem pierwszego typu może być pieśń nr 5, w której metrum 4/4 występuje zaledwie w dwóch taktach. Podobnie jest w pieśni nr 9. Ciekawy przykład stanowi pieśń nr 28, w której zmiany metrum następują w każdym takcie w pierwszej części, natomiast w pieśni nr 55 zjawisko to występuje w części drugiej.

4.4.5. Forma

„Nazwa »forma« jest pojęciem wieloznacznym, trudnym do jednoznacznego zdefiniowania […]. W muzyce forma jest rezultatem czynności porządkujących, nadających materiałowi dźwiękowemu określony kształt. Jest wypadkową współdziałania elementów dzieła muzycznego”[285]. Wszystkie elementy, które poddano do tej pory analizie, mają zatem wpływ na formę pieśni. W zależności od liczby wyodrębnionych członów wyróżniamy formy dwuczęściowe, trzyczęściowe, czteroczęściowe i wieloczęściowe. Uwzględnienie kryteriów muzycznych oraz kryteriów związanych z tekstem słownym pozwoliło autorce na wydzielenie podgrup: formy szeregowane, formy dwuczęściowe, formy trzyczęściowe i formy koliste.

Formy szeregowane

Według Bobrowskiej do form szeregowanych można zaliczyć te, w których ewidentnie powtarzany jest wyodrębniony człon (dotyczy to np. tekstów kolędowych czy melorecytacji przemów weselnych). Powtarzanie może być dosłowne lub z pewnymi zmianami wariacyjnymi, a jego specyfika zależy od długości tekstu. Najczęściej są to takie przykłady, w których poszczególne fragmenty są powtarzane, ale nie pozostają w zależności poprzednik – następnik. Tak jest m.in. w przykładach nr: 2, 3, 6, 13, 20, 23, 28, 28, 29, 30, 32, 33, 35 czy 49, w których przeważają rytmy proste i repetycje dźwięków – np. pieśń nr 35, łączona z repertuarem pasterskim czy dziecięcym. Tego typu forma nie jest dominująca w badanym materiale – stanowi ok. 10–12% zbioru.

[284] K. Hławiczka: *Przenikanie i wzajemne wpływy elementów muzycznych polskich i czeskich w folklorze cieszyńskim*. W: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. Red. J. Kubik. Katowice 1977, s. 11–24.

[285] J. Chomiński: *Formy muzyczne*. T. 1. Kraków 1954, s. 9.

Formy dwuczęściowe

Formy dwuczęściowe reprezentowane są przez zespoły melodii ujęte w jednostki okresowe mające wymiar symetryczny lub niesymetryczny. W omawianym zbiorze formy dwuczęściowe występują zaledwie w 19% zbioru (w materiale zaolziańskim było to aż 41,8% z całości uzyskanego materiału)[286]. Mogą mieć postać AA^1, np. pieśń nr 25, gdzie cztery pierwsze takty są rozszerzeniem, P rozpoczyna się od taktu piątego (V stopień), a N kończy się na I stopniu skali (stosunek dominantowo-toniczny). W tym przypadku forma okresowa łączy się ze strofą dwuwersową różnowersową.

W pozostałej części pieśni wyodrębnia się forma dwuczęściowa, ale o budowie wewnętrznej AB. Najczęściej łączy się ze strofą dwuwersową równowersową, np. w pieśniach nr: 11, 31, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 50, 51, 52 (taki rodzaj dominuje), lub dwuwersową różnowersową, np. w pieśniach nr: 19, 36, ale może też następować rozszerzenie wewnętrzne, jak np. w pieśni nr 46.

Należy zaznaczyć, że w przypadku wątpliwości autorka przyjmowała zasadę nadrzędności tekstu muzycznego nad tekstem słownym, dlatego często forma muzyczna i jej budowa decydowały o formie strofy. Ze względu na współdziałanie obydwu warstw niemożliwe jest omawiane każdej z nich osobno.

Formy trzyczęściowe i wieloczęściowe

W polskiej muzyce ludowej formy trzyczęściowe występują dosyć rzadko ze względu na to, że tekst słowny w postaci zwrotki trzywierszowej pojawia się sporadycznie. W analizowanym zbiorze formę tę wykazuje jedynie sześć pieśni. Często jest to powtórzenie drugiego wersu ze zmianą w tekście muzycznym i słownym. Według Bobrowskiej[287] forma ta leży na pograniczu dwuczęściowej i trzyczęściowej. Może ją stanowić powtórzenie tekstu melodycznego poprzednika ze zmienionym tekstem słownym albo też powtarzanie się tekstu słownego ze zmienną melodyką, np. pieśni nr 8 (aa1b), nr 1 (aa^1B) czy nr 10 (aa^1B).

Do form wieloczęściowych można natomiast przyporządkować tekst nr 9 (Aab + b + c) czy nr 17 (abc).

Formy koliste

Specyficzną odmianą trzyczęściowości jest forma kolista[288]. Często jest to budowa aBa^1, gdzie część a^1 jest powtórzeniem dokładnym lub prawie dokładnym innego tekstu słownego, a część środkowa (B) wykorzystuje zarówno materiał muzyczny, jak i słowny części a i a^1. W środkowej części następuje rozdrobnienie rytmiczne określone przez Bartóka jako „ściągnięcie rytmiczne" (częsty

[286] M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia*…, s. 110.

[287] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna*…, s. 293.

[288] Ibidem.

jest kontrast części środkowej np. w postaci zmiany metrum)[289]. Forma ta jest charakterystyczna dla pieśni balladowych (szczególnie chodzi tutaj o najbardziej znane wątki balladowe, np. *siostra trucicielka* czy *pani, która zabiła pana*).

Aleksander Pawlak o formie kolistej pisze w następujący sposób: „[…] człon początkowy w stosunku do członu końcowego wykazuje identyczność lub wariantowość, część środkowa jest skontrastowana melodycznie i rytmicznie […], może liczyć od 6 do 13 taktów"[290]. Można stwierdzić, że każdy przypadek należy rozpatrywać indywidualnie. Rzadko występuje w dostępnych materiałach typowa, wzorcowa budowa kolista. W zebranym materiale forma ta pojawia się jedynie w 11 pieśniach, w większości w nietypowej postaci. Za typowy przykład można uznać pieśń nr 5, gdzie część pierwsza (a) pokrywa się z częścią trzecią (a^1), ale warstwa słowna jest różna, natomiast w części środkowej (b) następuje rozdrobnienie rytmiczne i zmiana metrum. Również przykłady nr 14 czy 15 można zaklasyfikować do standardowych pieśni reprezentujących tę formę.

Nietypową formę kolistą przedstawia pieśń nr 34. Występują tutaj trzy części, ale część pierwsza (a) nie jest identyczna z częścią trzecią (a^1). W tej ostatniej następuje zmiana rytmiczna – figuracja, która oparta jest na linii melodycznej części a. Niejednoznaczność co do kolistości formy pojawia się także w przykładach nr: 24, 27 czy 44.

Według Aliny Kopoczek[291] teksty pieśni o budowie kolistej dotyczą ballad, kolęd, pieśni dożynkowych, miłosnych, a także refleksyjnych, rodzinnych, zbójnickich i żołnierskich. W badaniach, które prowadziła Kopoczek, formy koliste w Beskidzie Śląskim stanowiły zaledwie 4% zbioru, co świadczy o tym, że nie stanowią one specyfiki regionalnej.

4.5. Podsumowanie

Zgromadzony przez autorkę materiał muzyczny stanowi jedynie niewielki wycinek repertuaru charakterystycznego dla Śląska Cieszyńskiego, a w szczególności dla Beskidu Śląskiego. Ogromne bogactwo pieśniowe przebadanego regionu oraz liczne wieloletnie obserwacje i kontakty z autochtonami zrodziły potrzebę analizy repertuaru wokalnego w kontekście funkcjonujących w literaturze systematyk, cech muzykologicznych, okoliczności wykonania oraz bogactwa materiałów zastanych polskich i obcych (śpiewniki, zbiory pieśniowe).

Usystematyzowanie zgromadzonego materiału nie było prostym zadaniem. Autorka pogrupowała pieśni według treści i funkcji, jaką pełniły, na podstawie wytycznych Bystronia i Sadownika (o czym była już mowa wcześniej). W wielu

[289] Ibidem.

[290] A. Pawlak: *Folklor muzyczny Kujaw*. Kraków 1981, s. 115.

[291] A. Kopoczek: *Folklor muzyczny Beskidu Śląskiego…*, s. 111.

przypadkach tematyka nie była jednoznaczna ze względu na braki tekstowe (nie wszystkie zwrotki pieśni udało się zanotować).

Porównanie poszczególnych wątków zebranych tekstów pieśniowych z tymi, które pojawiają się w dostępnych śpiewnikach i zbiorach pieśniowych, również było bardzo czasochłonne, ale dzięki tym zabiegom udało się wykazać różnice i specyfikę danej pieśni w zależności od tego, gdzie została zarchiwizowana (chodzi o perspektywę diachroniczną i terytorialną).

Autorka przeanalizowała zebrany materiał pieśniowy pod kątem wybranych cech muzykologicznych, tj. tonalności (rodzaje skal), linii melodycznych, zwrotów inicjalnych i kadencyjnych, metrorytmiki (melizmatyka, rodzaje metrum) i formy. Czynności te zaowocowały wyłonieniem się cech charakterystycznych dla współczesnego repertuaru pieśniowego Beskidu Śląskiego.

Występowanie skal wąskozakresowych i pentatonicznych nie jest częste i nie stanowi o specyfice pieśni badanego obszaru. Skale wąskozakresowe spotyka się w repertuarze dziecięcym (obrzędowość doroczna – podłaźnicy, pachołcy) i dla dzieci (kołysanki). W zebranym materiale był to niewielki wycinek z racji skromnego zbioru oraz śladowej liczby pieśni o tematyce dziecięcej i dla dzieci. Rzadkość występowania tego typu skal związana jest z zanikiem wielu obrzędów i charakterystycznego dla nich repertuaru. Zachowały się jedynie zwyczaje związane z obrzędowością doroczną (kolędowanie). Dzisiaj niektóre z nich podtrzymywane są jeszcze przez szkoły (np. w ramach zajęć pozalekcyjnych). Dzieci uczą się tekstów życzeniowych w przekazie wtórnym od swoich nauczycieli i odwiedzają domy sąsiadów, przekazując im życzenia świąteczne (Boże Narodzenie, Wielkanoc) i noworoczne. We wspomnianym repertuarze pojawiają się najczęściej pentachordy durowe z dodaną subkwartą, a także pentachordy molowe. Z kolei skale pentatoniczne występują raczej w postaci fragmentarycznej, tzn. pojawiają się tylko jako zwroty pentatoniczne oparte na skali hemitonicznej, ze zrostami z pentachordem durowym czy defektywną skalą durową. Pentatonika nie występuje w czystej postaci.

Pieśni oparte na skalach modalnych również stanowią niewielki procent całości zbioru. Nie występują one w czystej postaci, a jedynie jako elementy lub zrosty ze skalą pentatoniczną. Pojawiają się fragmentarycznie skala lidyjska z bifurkacją IV stopnia oraz elementy skali eolskiej. Wiąże się to z dominacją tonalności dur-moll, która systematycznie wypiera dawne skale. Spowodowane jest to m.in. nadmiernym używaniem takich instrumentów, jak akordeon lub pianino, których używa się do akompaniamentu podczas prób zespołów folklorystycznych. Skalę góralską i cygańską także można spotkać fragmentarycznie (dwie pieśni), co oznacza, że nie stanowią one o specyfice badanego regionu.

Charakterystyczne dla omawianego obszaru są natomiast pieśni wolnometryczne, które nie posiadają konkretnego, ustalonego metrum. Śpiewane są w charakterystyczny powolny sposób z przeciąganiem ostatniej sylaby we frazie. Najczęściej mają tematykę pasterską, miłosną. Ich specyficzna budowa i sposób

śpiewu związane były z górzystą, południową częścią Śląska Cieszyńskiego. Wykonywano je podczas wypasu owiec lub bydła, najczęściej na dwóch przeciwległych pagórkach. Wolne tempo wykonania wiązało się z akustyką; śpiewający musiał odczekać, aż fraza wybrzmi do końca, i dopiero wtedy mógł rozpocząć śpiewanie nowej. Pieśni te miały formę dialogową i spełniały funkcje komunikacyjną oraz ludyczną. Często dwie pasterki rywalizowały ze sobą, która głośniej i piękniej zaśpiewa. Była to także forma wypełniania czasu podczas pasienia (podobnie jest na terenach zaolziańskich)[292].

W zebranych pieśniach dominują te, które oparte są na skali durowej (raczej defektywnej – najczęstszy brak VII stopnia skali), natomiast skala molowa występuje fragmentarycznie, zwykle w postaci zrostów. Zwroty inicjalne w zebranym materiale najczęściej rozpoczynają się od I, V i III stopnia skali. Interwałem najczęściej występującym w zwrocie inicjalnym jest interwał prymy, który pojawia się w 41% pieśni. Kolejnymi pod względem częstotliwości występowania interwałami są: sekunda wielka (21%), tercja wielka (14%), tercja mała (8%), kwarta czysta (8%) kwinta czysta (4%) oraz sekunda mała (3%).

Charakterystyczną cechą pieśni jest ich zdecydowany kierunek ascendentalny (45%). Kierunek descendentalny widoczny jest w 14 przykładach (14%). Taka sama zasada dotyczyła materiału zaolziańskiego[293]. W siedmiu pieśniach pojawia się w zwrocie inicjalnym trójdźwięk o kierunku descendentalnym, bez przewrotu.

Zwroty kadencyjne kończą się najczęściej na I stopniu skali (58% zbioru), następnie na III stopniu (27%), a na V stopniu jedynie w dwóch pieśniach (2%). Autorka wyróżniła tutaj IV grupy: grupa I – descendentalna, grupa II – descendentalno-ascendentalna, grupa III – ascendentalno-descendentalna, grupa IV – ascendentalna. W pierwszej dominowało zestawienie sekundy wielkiej z sekundą wielką (27%) oraz sekundy wielkiej z sekundą małą (19%). W descendentalno-ascendentalnym układzie zwrotu kadencyjnego – sekundy małej z sekundą małą (zaledwie 2%), natomiast w ascendentalno-descendentalnym – sekundy wielkiej z sekundą małą (3%) oraz sekundy wielkiej z tercją wielką (3%). Czwarta grupa nie była zbyt liczna – dwa przypadki, w których zestawiono sekundę wielką z prymą (1%) i tercję małą z sekundą wielką (1%). Interesującym zjawiskiem jest występowanie VII stopnia skali poniżej stopnia I, tzw. wsiowego (8% pieśni).

Jeśli chodzi o kształt linii melodycznej, to najczęściej występuje taka o charakterze łukowo-falistym (39%), następnie – falistym (36%), łukowym (6%), falistym o charakterze descendentalnym (2%), falistym o charakterze ascendentalnym (2%), a najrzadziej – o charakterze descendentalnym (1%). Dookreślenie kształtu linii melodycznej nie jest łatwe. Jak widać, w zbiorze dominuje charakter falisty. Pozostałe melodie trudno jednoznacznie określić.

[292] M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia*…, s. 113.
[293] Ibidem, s. 102.

Biorąc pod uwagę dominację ilościową, najczęściej pojawia się ambitus oktawy (28), potem seksty wielkiej (27), kwinty czystej (16), nony wielkiej (15), seksty małej (7), septymy małej (5) i nony małej (2).

Większa część pieśni ludowych w Polsce rozpoczyna się zgodnie z taktem, co oznacza, że niewiele jest przedtaktów. W zgromadzonym materiale występują jednak pieśni mające przedtakt (3%), które łączą się z metrum trójmiarowym.

W melodiach zgromadzonych przez autorkę dominują rytmy proste (52% zbioru). Rytmy descendentalne i ascendentalne pojawiają się w takiej samej liczbie pieśni. Wśród nich joniki descendentalne stanowią 13% zbioru, jamby – 8%, a anapesty – 3%. Z kolei rytmy o charakterze ascendentalnym reprezentowane są przez: trocheje – 6%, daktyle – 8%, amfibrachy – 9% i jonik ascendentalny – 1%.

W całości zbioru przeważają rytmy mazurkowe (joniki descendentalne), mniej jest pieśni, w których pojawia się rytmika walcerkowa (jamby i trochej), funkcjonują także anapesty. W porównaniu ze zbiorem pieśni zaolziańskich wyłania się większa liczba melodii, w których występują amfibrachy. Ich pojawienie się świadczy o czerpaniu z folkloru morawskiego, słowackiego czy węgierskiego[294].

Najwięcej pieśni zapisanych jest w metrum 2/4 – 36% zbioru, zaś w metrum 2/8 – 8%. Jest to specyfika regionalna, wciąż charakterystyczna dla Beskidu Śląskiego. W metrum 4/4 zapisano tylko jedną pieśń (1%). Funkcjonują również pieśni w metrum trójdzielnym, tj. 19% w metrum 3/4 oraz 7% w metrum 3/8.

W architektonice zarchiwizowanego materiału wokalnego można spotkać formy szeregowane (12%), dwuczęściowe (19%), trzyczęściowe (6%), wieloczęściowe (6%), a także specyficzny rodzaj form trzyczęściowych, tj. formy koliste (trudno czasami dookreślić jednoznacznie formę, nierzadko pieśni wykazują jej postać nieswoistą).

[294] L. Bielawski: *Rytmika polskich pieśni ludowych…*, s. 103–109.

Rozdział 5

Przekształcenia repertuaru źródłowego we współczesności Drugi byt folkloru – kapele ludowe i zespoły folkowe Opinie

5.1. Zmiany endogenne i egzogenne a problem pogranicza

Zmiana jest jedną z głównych cech kultury. Wiadomo, że konkretna kultura nie ulega przeobrażeniu nagle i całkowicie, a przy tym zawsze zachowuje elementy podkreślające jej tożsamość. Przemianom tym towarzyszą nawiązania do przeszłości i kontynuacja. „[…] zmianę i ciągłość traktuje się jako dwa ściśle powiązane ze sobą aspekty kultury, która jest całością pozostającą w ciągłym ruchu”[1].

Początkowe badania etnomuzykologiczne koncentrowały się jedynie na przedmiotowym i statycznym rozumieniu tradycji. Szczególnie tradycja muzyczna miała stanowić najważniejszy przejaw tożsamości i ciągłości kulturowej i tylko taka mogła być przedmiotem badań w etnomuzykologii[2]. Badacze początku XX wieku mocno rozgraniczali zjawiska muzyczne należące do tradycyjnych i nietradycyjnych[3].

Również później (lata 70. XX wieku) niektórzy naukowcy wszystkie odchylenia od *autentyku* traktowali jako element destrukcyjny dla muzyki tradycyjnej[4]. W dawnej literaturze etnomuzykologicznej pojawiały się sformułowania związane z przemianami muzyki tradycyjnej tj. *zepsuta*, *zdezintegrowana*, *nieauten-*

[1] S. Żerańska-Kominek: *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*. Warszawa 1995, s. 293.

[2] Ibidem, s. 294.

[3] A. Fletcher: *The Omaha tribe. 27 Annual Report of the Bureau of American Ethnology 1905–1906*. Wahington 1911.

[4] E. Burrows: *Music on Ifaluk Atoll in the Caroline Island* [przedruk: “Ethnomusicology” 1958, Vol. 2, No. 1, s. 9–22].

tyczna, *pastisz*, *hybrydy*[5]. Przyczyniły się do tego ówczesne założenia dotyczące autentycznej muzyki, zgodnie z którymi:
– jest ona niezmienna, w przeciwieństwie do zjawisk współczesnych;
– kultury autentyczne funkcjonują i są trwałe;
– każda zmiana jest efektem negatywnego oddziaływania cywilizacji zachodniej (jako wynik ekspansji kolonialnej, politycznej, gospodarczej, religijnej itp.);
– zmiany w muzyce tradycyjnej mają podłoże niemoralne[6].

Takie wyznaczniki funkcjonowały długo wśród badaczy zajmujących się płaszczyzną etnomuzykologiczną. Z czasem zostały obalone. „Kultury kompletnie izolowane nie istniały i nie istnieją, a każdy system muzyczny jest zawsze wytworem kilku komponentów. Międzykulturowy przepływ informacji sprawia, że syntezy muzyczne nie są wyjątkiem, lecz regułą […]. Nie do utrzymania jest również pogląd, że tradycja kulturowa nie podlega zmianom, że jest ze swej istoty statyczna i ponadczasowa”[7].

Rzeczywiście trudno jest dzisiaj mówić o kulturach muzycznych, które są niezmienne. Wielu badaczy schematyczne i niezmienne odtwarzanie dziedzictwa kulturowego uważa za martwe i bezużyteczne. Ważna jest w tym przypadku świadomość wykonawców. Według autorki najistotniejsza dla muzyków ludowych jest znajomość własnego, tradycyjnego repertuaru (nie tylko na terenie Śląska Cieszyńskiego; dotyczy to każdej kultury muzycznej). Dopiero umiejętność przywoływania pieśni i melodii pochodzących *ze źródła* pozwala na przejście do kolejnego etapu, tj. artyzmu, tworzenia, komponowania na bazie doświadczeń zarówno własnych, jak i np. sąsiadów. Dużym zagrożeniem dla autentycznego repertuaru jest brak świadomości repertuarowej wśród młodego pokolenia muzyków. Łączą oni odmienne elementy muzyczne czy maniery wykonawcze, pochodzące z różnych regionów. Jedynym wyznacznikiem tego, co stałe, staje się element gustu muzycznego. Nie jest to właściwa droga, ponieważ prowadzi do wielu zagrożeń dla tradycyjnego folkloru muzycznego danego regionu. Można w związku z tym zauważyć równoległe funkcjonowanie repertuaru w kapelach, tj. *podwójnego* programu. Na własne potrzeby (w odpowiednim kontekście) przywoływane są melodie źródłowe bądź repertuar przetworzony czy zapożyczony (mówimy tutaj o inklinacjach w kierunku muzyki: podhalańskiej, słowackiej, bałkańskiej itd.).

Badacze zorientowani kulturowo czy etnomuzykologicznie powinni pozostać jedynie obserwatorami – i takie stanowisko przyjmuje autorka rozprawy. Trudno odseparować się od wartościowania, jednak skłaniają do tego wieloletnie obserwacje. Zmiany folkloru muzycznego należy zapisywać, analizować i interpretować w kontekście innych zmian, które zachodzą w społeczeństwie,

[5] S. Żerańska-Kominek: *Muzyka w kulturze…*, s. 295.
[6] Ibidem.
[7] Ibidem.

a tym samym w danej społeczności[8] (niezależnie od postaw, jakie reprezentowali etnomuzykolodzy, tacy jak Alan Lomax, Walter Wiora, Anthony Seeger, sprzeciwiający się niszczącemu wpływowi Zachodu, który miał prowadzić do utraty tożsamości kulturowej)[9].

W literaturze związanej z naukami antropologicznymi można zauważyć podział na dwie zasadnicze zmiany, tj. endogenną i egzogenną. Pierwsza z nich polega na przemianie poprzez wprowadzanie innowacji niezależnie od czynników zewnętrznych. Druga – zewnętrzna – jest pochodną kontaktu kulturowego[10]. W etnomuzykologii z kolei funkcjonują dwa stanowiska, które są opozycyjne względem siebie, a dotyczą przemian w muzyce. Jedna z koncepcji zakłada, że muzyka, która jest elementem systemu kulturowego, ulega przemianom pod wpływem czy też na zasadzie wymuszenia dynamiki przemian społeczno-kulturowych[11]. Drugi pogląd jest opozycyjny – zakłada, że przemiany muzyczne nie są zależne od żadnych elementów zewnętrznych i działają według swojego autonomicznego prawa. Jako pierwszy kwestie związane z wewnętrznymi przemianami kultury muzycznej podjął Alan Merriam[12], który nakreślił następujące wnioski:

- różne kultury charakteryzują się odmiennym tempem i zakresem zmian na płaszczyźnie kultury muzycznej;
- różne rodzaje muzyki w danej kulturze wykazują rozbieżną skłonność do ulegania wpływom (np. muzyka religijna kontra muzyka towarzyska);
- zmiany kultury muzycznej zachodzą ze względu na zjawisko wariabilności;
- istnieją zależności pomiędzy funkcją repertuaru a jego specyfiką (w danej społeczności pewne elementy repertuaru występują częściej ze względu na swoją funkcjonalność);
- repertuar wolny od ograniczeń funkcjonalnych jest bardziej podatny na zmiany;
- akceptacja zmian w danej kulturze muzycznej musi nastąpić za sprawą *modernistów* i musi być skierowana do *tradycjonalistów*.

Według Sławomiry Żerańskiej-Kominek procesy związane ze zmianą elementów w danej kulturze muzycznej uzależnione są od potencjału muzycznego, rozumianego jako zespół warunków, dzięki którym możliwa jest transformacja. W kulturze europejskiej przykładem może być dawna muzyka europejska, której przemiana miała kierunek od systemu improwizowanego, oralnego do komponowanego i archiwizowanego. Potencjał muzyczny to nie tylko przemiana i możliwość jej zaistnienia, ale również dookreślenie kierunku rozwoju.

[8] B. Kornhauser: *In defence of Kroncong*. In: *Studies in Indonesian music*. Ed. M.J. Kartomi. Melbourne 1978, s. 106.

[9] S. Żerańska-Kominek: *Muzyka w kulturze…*, s. 297.

[10] Ibidem, s. 298.

[11] A. Lomax: *Folksong style and culture*. Wahington 1971.

[12] A. Merriam: *The anthropology of music*. Evanston 1964.

Funkcjonują cztery rodzaje czy też płaszczyzny potencjału muzycznego. Należą do nich: poznanie, czas, struktura muzyczna i kontekst wykonania. Poznanie to inaczej wiedza na temat struktury form i gatunków muzycznych oraz ich powiązań z rozwojem historycznym. Wiedza muzyczna to z kolei doświadczenia przekazywane ustnie (mity, legendy itp.) lub w formie pisemnej. Czas jest jedną z podstawowych cech wykonania muzycznego, w obrębie której dany utwór ulega przekształceniom, przeobrażeniom. Bez wątpienia na ten element ma wpływ rozwój technologii (możliwość zapisu nie tylko w postaci papierowej, ale też audiowizualnej). Ostatni z elementów, tj. kontekst wykonania, ma zasadnicze znaczenie dla samego aktu wykonawczego ze względu na okoliczności, w jakich muzyka jest prezentowana (sytuacje obrzędowe, wykonanie dla własnej społeczności, wykonanie w ramach folkloryzmu itp.)[13].

Zmiany egzogenne mogą występować w związku ze zjawiskami akulturacji muzycznej. Pierwsze tego typu badania zostały przeprowadzone w latach 20. i 30. XX wieku w Stanach Zjednoczonych. „Przez akulturację rozumie się te zjawiska, które zachodzą wówczas, gdy dwie grupy ludzi o odmiennych kulturach wchodzą ze sobą w stałe i bezpośrednie kontakty, pociągające za sobą zmiany w pierwotnych wzorach kultury jednej lub obydwu grup”[14].

Etnomuzykolog Margaret Kartomi[15] do akulturacji muzycznej zalicza proces przepływu zbioru treści muzycznych osadzonych w systemie ideologicznym z jednej kultury do drugiej. Istnieją specyfikacje sprzyjające procesom akulturacyjnym, tj. presja kultury dominującej, wzajemna chęć komunikacji artystycznej pomiędzy kulturami niemającymi wspólnej tradycji oraz zysk materialny czy polityczny wynikający z przyjęcia nowego systemu muzycznego. W 1955 roku Merriam pisał: „Jeśli dwie pozostające w stałym kontakcie grupy ludzi mają wiele cech wspólnych w jakiejś dziedzinie kultury, to wymiana idei między nimi będzie znacznie częstsza niż w przypadku, gdy charakterystyczne cechy ich kultury znacznie się od siebie różnią”[16]. Jego badania nad przemianami rodzimej muzyki afrykańskiej i indiańskiej na skutek zderzenia z muzyką zachodnią zaowocowały wnioskami, które ukazały ogromne różnice pomiędzy badanymi kulturami muzycznymi. Te zaś uniemożliwiły wzajemne synkretyczne współistnienie w jednym stylu indiańsko-europejskim[17].

W wyniku procesów akulturacyjnych mogą nastąpić przekształcenia jednej lub dwóch kultur muzycznych, które stykają się ze sobą. W zależności od rodza-

[13] S. Żerańska-Kominek: *Muzyka w kulturze…*, s. 300–301.

[14] R. Redfield: *A memorandum on the study of acculturation*. “American Anthropologist” 1936, Vol. 38, s. 149–152, za: S. Żerańska-Kominek: *Muzyka w kulturze…*, s. 305.

[15] M. Kartomi: *The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts*. “Ethnomusicology” 1981, Vol. 25, No. 2, s. 227–249.

[16] A. Merriam: *The use of music in the study of a problem acculturation*. “American Anthropologist” 1955, Vol. 57, s. 28, za: S. Żerańska-Kominek: *Muzyka w kulturze…*, s. 307.

[17] Ibidem, s. 28.

ju kontaktu takie zjawiska mogą prowadzić do modyfikacji przyjętego systemu. Rezultatem tej zmiany może być reorganizacja, hybrydyzacja czy w najbardziej skrajnym przypadku – powstanie nowej kultury muzycznej[18]. Skutki mogą przejawiać się w sześciu konfiguracjach, tj. jako:
– całkowite odrzucenie wkraczającej kultury;
– wymiana pojedynczych elementów tradycji muzycznej;
– pluralistyczna koegzystencja;
– muzyczne odrodzenie narodowe;
– zanik tradycji muzycznej;
– zubożenie tradycji muzycznej[19].

Odrzucenie wkraczającej kultury może być spowodowane np. przeszkodami ekonomicznymi, klasowymi, technologicznymi. Wyparcie może pojawić się ze względu na negatywny stosunek czy jak pisze Żerańska-Kominek: „[…] wynikać z postaw natywistycznych, tzn. zorientowanych na ochronę »czystości« własnej kultury"[20]. W badaniach etnomuzykologicznych występuje również jako objaw etnocentryzmu.

Wymiana pojedynczych elementów tradycji muzycznej (nazywana również *inkorporacją*) polega z kolei na przejmowaniu czy przekazywaniu drobnych jej części bez interwencji politycznej czy militarnej – „Należy jednak zaznaczyć, że zapożyczanie pojedynczych elementów muzycznych samo w sobie nie stanowi przyczyny zasadniczych przeobrażeń w systemie kulturowym i nie zawsze wiąże się ze znaczącą zmianą gustów, postaw lub koncepcji"[21]. Można powiedzieć, że takie działania mogą być wstępne, jeśli chodzi o akulturację muzyczną, a więc mogą stanowić swego rodzaju preludium.

Kolejna konfiguracja to **pluralistyczna koegzystencja tradycji muzycznych**. W ramach tak działającej kultury może funkcjonować muzyka własna, która istnieje niezależnie od kultur muzycznych innych grup etnicznych (z zachowaniem autonomii). Takie muzyczne współistnienie ma najczęściej miejsce w multietnicznych środowiskach miejskich i trwa do momentu, kiedy członkowie każdej z grup egzystują oddzielnie wyłącznie w ramach własnej grupy. Z czasem może pojawić się chęć zbiorowego muzykowania, w następstwie czego dochodzi do łączenia i transformacji elementów pochodzących z różnych kultur muzycznych[22].

Może zaistnieć sytuacja, w której następuje odrzucenie własnej kultury muzycznej na skutek dominacji innej, obcej kultury. Po czasie pojawiają się wysiłki mające na celu **natywistyczne odrodzenie rodzimej tradycji**. „Odrodzenie

[18] S. Żerańska-Kominek: *Muzyka w kulturze…*, s. 313.

[19] B. Nettl: *Some aspects of the history of world music in the twentieth century: questions, problems and concepts*. "Ethnomusicology" 1978, Vol. 22, No. 1, s. 130–134.

[20] S. Żerańska-Kominek: *Muzyka w kulturze…*, s. 314.

[21] Ibidem, s. 315.

[22] A. Merriam: *The anthropology of music…*, s. 315.

natywistyczne jest często wywołane dążeniem do osiągnięcia narodowego lub rasowego prestiżu, a także z innych powodów: historycznych, artystycznych lub turystycznych"[23] (w ten sposób odrodzone zostały muzyka i taniec *gamelan* na Malajach czy tańce żydowskie w Izraelu).

Utrata tradycji muzycznej może nastąpić pod naciskiem albo też naturalnie, kiedy instytucje związane z muzyką przestają istnieć i są zastępowane innymi. Może to mieć miejsce w wyniku działań militarnych, religijnych, społeczno-politycznych czy kulturowych[24]. Według Bruno Nettla jest to muzyczna utrata. Następuje wtedy, gdy wymiera cała reprezentująca muzyczną tradycję populacja, co jest zjawiskiem rzadkim (przykład kultury Aborygenów w Tasmanii)[25].

Fakt **zubożenia muzycznego** związany jest ze stopniowym zamieraniem niektórych elementów w tradycyjnej muzyce. Takie zjawisko może być łączone z procesami asymilacji, gdzie jedna z kultur rezygnuje z kultury własnej na rzecz obcej. Szczególnie ma to miejsce wtedy, gdy obca kultura jest wyżej oceniana niż własna – jako lepsza, bardziej wartościowa (obca kultura muzyczna często jest wtedy odmienna od własnej, np. grupy Aborygenów żyjące w miastach)[26]. Są to jedynie wybrane przez autorkę przykłady następstw przemian akulturacyjnych.

Śląsk Cieszyński, a tym samym Beskid Śląski z racji swojego położenia stykają się z innymi sąsiednimi kulturami, także muzycznymi. Jak pisze Daniel Kadłubiec: „Byłoby wręcz nieprawdopodobne, gdyby na obszarze o takiej historii ich [wpływów czesko-morawskich – M.S.] nie było"[27]. Ten sam autor pisze także o popularnym wątku balladowym *Na Podolu biały kamień* (niestety autorka pracy nie zanotowała tego wątku podczas swoich badań w terenie): „[…] obydwa typy, czeski i polski, spotkały się, ale nie zlały, tylko wytworzyły specyficzne warianty, niebędące zlepkiem innych, co świadczy o sile twórczej tutejszego pogranicza, którego nie można określić jako »terenu przejściowego«, gdzie stykały się, a nie mechanicznie mieszały kultury"[28]. Rzeczywiście stykowość nie jest jednoznaczna z nijakością i płynnością etniczną. Kultura, a tym samym język czy tradycja nie istnieją w izolacji, lecz rozwijają się w kontekście innych kultur. Trudno też pewne zjawiska określić jednoznacznie. Według autorki pracy beskidzka kultura muzyczna w kontekście przemian akulturacyjnych częściowo odpowiada zjawisku **wymiany pojedynczych elementów tradycji muzycznej** i **pluralistycznej koegzystencji tradycji muzycznych**.

---

[23] Ibidem, s. 316.

[24] Ibidem, s. 317.

[25] B. Nettl: *Some aspects of the history of world music…*, s. 130.

[26] S. Żerańska-Kominek: *Muzyka w kulturze…*, s. 317.

[27] D. Kadłubiec: *Związki i zależności kulturowe na pograniczu czesko-polskim Śląska*. W: *Razem czy osobno – przenikanie kultur polsko-czeskich na kresach południowych*. Red. M. Szczygielska, M. Michalczyk. Racibórz 2009.

[28] Ibidem, s. 58.

Z przeprowadzonych analiz zarówno materiałów empirycznych polskich, jak i zastanych – polskich, czeskich, słowackich – można rzeczywiście wysnuć wniosek, że beskidzki folklor muzyczny wszystkich wymienionych grup rozwija się samodzielnie, ale też czerpie z repertuaru sąsiadów. Każda z tych narodowości ma własne warianty pieśniowe, a wykazanie ich podobieństw i różnic jest możliwe tylko dzięki szczegółowej analizie konkretnych przypadków (co też autorka uczyniła). Dowodem tego jest przytoczony repertuar występujący w materiałach śpiewnikowych (polskich, czeskich, morawskich) i jego funkcjonowanie we współczesności w postaci wykonań scenicznych (folkloryzm) i przeobrażonych (folkowych).

Współcześnie ma miejsce (co w przeszłości również się zdarzało) wiele sytuacji sprzyjających wspólnemu muzykowaniu (imprezy towarzyskie, muzyka w karczmie, wesela, a dzisiaj festiwale, przeglądy i bale). Takie okoliczności powodują wymianę repertuaru oraz możliwość jego prezentacji. Zagrożeniem dla repertuaru tradycyjnego mogą być kontakty młodych muzyków np. z muzykami innych narodowości, jeśli takie spotkania będą odbywały się w sposób bezrefleksyjny. Może wtedy występować zjawisko **zubożenia muzycznego**[29]. Wyjściem nie jest ograniczenie kontaktów, gdyż jak zostało wspomniane wcześniej, są one zjawiskiem bardzo naturalnym. Należy jednak zachować świadomość własnych melodii i pieśni. Poznanie repertuaru sąsiadów jest czynnikiem ubogacającym, dającym na pewno inspiracje do twórczego myślenia muzycznego. Muzyk ludowy powinien najpierw dobrze poznać i umieć odtworzyć wzory repertuarowe własnego kręgu kulturowego, by móc poznawać wzory obce. Musi też mieć doskonałą świadomość melodii, jak również stylu gry i manier wykonawczych w oparciu o autochtoniczny zasób melodii. Bez mocnych podstaw może dochodzić z czasem do zaniku muzycznej kultury własnej na rzecz kultury sąsiadów, a co gorsza – do bezrefleksyjnego zapożyczania, np. morawskiego stylu gry do repertuaru polskiego. W nurcie folkowym jest to dozwolone, ale nie jest odpowiednie w nurcie tradycyjnym (przykłady różnego rodzaju formacji kapeli ludowych mieszających repertuar karpacki zarówno w wykonaniu, jak i w melodiach czy tekstach, co wynika w dużej mierze z działań komercyjnych). Według ortodoksyjnych folklorystów takie postawy zagrażają ciągłości tradycji muzycznej.

Wybrany materiał pieśniowy

Zmiany w kulturze muzycznej są nieuchronne, ich efekt może być natomiast różnoraki. Analiza całościowa zdobytych doświadczeń i zebranych materiałów pozwala na konkluzję, że współcześnie archiwizowany materiał pieśniowy w Beskidzie Śląskim, a jednocześnie na obszarze całego Śląska Cieszyńskiego – ewo-

[29] Również: Z.J. Przerembski: *Ludowa kultura muzyczna – tradycja modyfikowana*. „Muzyka" 2006, nr 1–2, s. 207–221.

luuje. Fakt ten uzależnia się od grup wiekowych, przez które jest wykonywany, i od funkcji, jakie te pieśni pełnią w danej społeczności.

W empirycznym materiale zebranym przez autorkę (wśród pokolenia najstarszego i średniego) znalazły się pieśni *u źródła* (powszechne, obrzędowe i zawodowe). Dzięki placówkom kulturalnym, edukacyjnym, zespołom regionalnym (folkloryzm) funkcjonują one wśród pokolenia dzieci i młodzieży. Odrębnym zjawiskiem wydaje się natomiast akulturacja – zapożyczanie i styk z kulturami sąsiednimi – która sprzyja tworzeniu się nurtu folkowego, hybrydowego.

Istnieje pewien kanon pieśni (model[30]), które wydają się nie ulegać przeobrażeniom, jednak z różnych względów i pod wpływem wielu czynników dochodzi do ich transformacji. Przemiany w konkretnych wątkach pieśniowych, jak można zobaczyć w dalszej części rozprawy, mogą następować na płaszczyźnie czasowej (przykłady materiałów zastanych – śpiewniki, przekaz pokoleniowy i czynniki akulturacyjne) oraz gatunkowej (hybrydyzacja).

Doliny, doliny, doliny

Jedną z pieśni pochodzących niejako z kanonu jest pieśń *** (*Doliny, doliny, doliny*). W materiale empirycznym autorki pojawia się ona jako pieśń wolnometryczna, oparta na pentachordzie molowym. Przedstawiana była przez wykonawczynię reprezentującą najstarsze pokolenie autochtonów (Małgorzata Małyjurek, ur. 1948).

W kontekście chronologicznej analizy, w zbiorach Śląska Cieszyńskiego pieśń ta zapisywana była w licznych konfiguracjach. W zapisach Jerzego Drozda (Istebna 1937) występuje w metrum 2/2 (standardowo jako wolnometryczna), w zbiorze Jana Taciny[31] ukazana jest jako wariant z bifurkacją IV stopnia skali (elementy skali góralskiej połączone ze skalą molową) oraz chwilowym podwyższeniem stopnia III, co szczególnie w drugim wersie daje wrażenie elementów skali całotonowej. W zbiorze nieco wcześniejszym – Jana Stanisława Bystronia[32] – pieśń ta została zapisana z niewielkimi zmianami (1906), ale z bifurkacją IV stopnia. Również w *Śpiewniku Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*[33] wariant z 1977 roku (Istebna) wykazuje chwiejność IV stopnia skali. Drugi wariant z tego samego zbioru (1976) podstawowy szkielet melodyczny zachowuje właściwie bez zmian; nie występuje bifurkacja IV stopnia skali. Dla odmiany pojawiają sie glissanda.

Warianty z Hrčavy, ze zbioru Jaromíra Gelnara i Oldřicha Sirovátki[34], odróżnia tonacja durowa. Nie występują bifurkacje, natomiast rytm jest zapisany

[30] J. Stęszewski: *Wzór czy model, a może wzór i model? Do problemów języka muzykologii*. W: Idem: *Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii*. Poznań 2009, s. 279–283.

[31] J. Tacina: *Gronie nasze gronie*. Katowice 1959, s. 109.

[32] J.S. Bystroń: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. Kraków 1927, s. 241.

[33] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*. Cieszyn 1988, s. 288.

[34] J. Gelnar, O. Sirovátka: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*. Praga 1957, s. 68.

w postaci ugrupowań triolowych, co skutkuje specyficznym zachwianiem rytmicznym. Warstwa tekstu słownego pozostaje niezmieniona.

Pieśń ta figuruje w repertuarze regionalnych zespołów, jak np. Istebna czy Koniaków, w postaci folkloryzmu estradowego, ale występuje również w twórczości artystycznej nurtu folkowego, m.in. w zespołach o pochodzeniu beskidzkim, np. Trio[35] (szczegóły zostały omówione w dalszej części rozprawy). Zespół zaprezentował kompilację wariantów zapisanych przez Alinę Kopoczek, jednak nie pojawiała się bifurkacja IV stopnia. Zasadniczą zmianą dla tego wykonania było niespecyficzne instrumentarium (m.in. klarnet basowy w połączeniu z piszczałką pasterską i akordeonem)[36].

Muzycy autochtoni pochodzący z Beskidu Śląskiego, jak Józef Broda[37] czy jego syn Joszko Broda[38], również prezentują ten wątek w swojej twórczości, wykorzystując tradycyjne instrumentarium pasterskie (piszczałki, drumle, trombity – Józef Broda[39]). Joszko Broda reprezentuje tę pieśń jest jako śpiew białymi głosami, w rozdzieleniu na głosy, w grupie mężczyzn i kobiet[40]. Zespoły folkowe, które tworzone są przez autochtonów pochodzących z Beskidu, nie tylko Śląskiego, ale też np. Żywieckiego, także wykorzystują ten wątek. Przykładem może być zespół Psio Crew, który nie poddaje zmianie linii melodycznej (pojawiają się tradycyjne śpiewy i instrumentarium), jedynie przekształca aranżacje i wykorzystuje instrumenty elektroniczne oraz rytmikę pochodzącą z tego ga-

[35] Płyta *Barwy Ziemi – Głosy Natury*, 2013, utwór nr 12 (archiwum prywatne autorki pracy).

[36] Patrz: aneks 3. Fotografie, fotografia 6.

[37] **Józef Broda** – „urodzony w 1941r. w Ustroniu-Lipowcu. Multiinstrumentalista, budowniczy instrumentów ludowych, pedagog, wielokrotnie nagradzany na festiwalach krajowych i zagranicznych. Prowadził warsztaty muzyczne, obrzędowe na pograniczu teatru, dla dzieci z całego świata. Prowadził też zajęcia ze studentami i nauczycielami, ucząc ich wsłuchiwania się w naturę. Gra również z Warszawskim Kwartetem Saksofonowym, wykonującym muzykę od Bacha po Kilara, co w połączeniu z instrumentami ludowymi daje nowy wymiar tej muzyce" – http://www.folk.pl/folk/Zespoly/Zespol.php?BrodaJozef, [dostęp: 11.07.2014].

[38] **Joszko Broda** – „urodził się w 1972 roku, w Istebnej, wsi położonej w Beskidzie Śląskim. Od najmłodszych lat, podpatrując mistrzów muzyki źródłowej: ojca – muzyka Józefa Brodę, a także grającego na instrumentach beskidzkich Jana Sikorę „Gajdosza", zdobywał niepowtarzalny warsztat gry na wielu instrumentach ludowych (m.in. drumli, okarynie, fujarach – postnej, sałaskiej, pięciootworowej, sześciootworowej, rogach, trąbicie, skrzypcach, gajdach beskidzkich, kozie podhalańskiej, a także na tak niezwykłych instrumentach, jak liść, słomka i trzcina). Już w wieku czterech lat zaczął u boku ojca koncertować w Polsce i za granicą. Dziś trudno zliczyć zagrane przez Joszka koncerty, odbyte tournée, współtworzone projekty i zespoły, przeprowadzone warsztaty artystyczne dla dzieci i młodzieży, wydane płyty, zdobyte nagrody. Swój sukces artystyczny Joszko zawdzięcza nie tylko talentowi muzycznemu i ogromnemu wysiłkowi włożonemu w doskonalenie swoich zdolności, ale przede wszystkim swojemu pochodzeniu, kulturze, w której się wychował. Muzyka źródłowa, która powstała w kręgu kulturowym Karpat, stanowi naturalne i wciąż bijące źródło inspiracji Joszka Brody" – http://www.joszkobroda.pl/pl/bio [dostęp: 11.07.2014].

[39] https://www.youtube.com/watch?v=oCzPU1BW3B0 [dostęp: 11.07.2014].

[40] https://www.youtube.com/watch?v=JEBqGjIfrXo [dostęp: 11.07.2014].

tunku[41]. Również zespół Krzikopa[42] (Górny Śląsk) ma w swoim repertuarze tę pieśń. Linia melodyczna wykonywana jest przez głosy żeńskie, bez bifurkacji IV stopnia, ale w połączeniu z muzyką elektroniczną, z unikatową aranżacją.

Ciekawym zjawiskiem jest wykorzystanie tego wątku przez nieistniejący już zespół Joanna Słowińska[43] z zespołem, gdzie wśród wykonań repertuaru pochodzącego z centralnej Polski (oberki, kujawiaki) wykonana została pieśń *Doliny, doliny, doliny*[44] (Nagroda Grand Prix Festiwalu Muzyki Folkowej „Nowa Tradycja" 2004). Słowińska również obecnie wykonuje ten wątek pieśniowy, w którym linia melodyczna pozostaje zgodna *ze źródłem* (brak jest tutaj bifurkacji IV stopnia), natomiast aranżacja brzmi bardzo współcześnie i jest związana z muzyką klubową, rockową z elementami jazzu. Instrumentarium to perkusja, saksofon, instrumenty elektroniczne[45].

Można zauważyć pewną tendencję, która dotyczy nie tylko tego konkretnego wątku. Wykonania autochtonów działających w nurcie folkloryzmu właściwie nie ulegają świadomym przemianom. Jedynie w tej konkretnej pieśni pomijana jest bifurkacja IV stopnia skali ze względu na możliwość ułatwienia wykonania. Ogólnie występuje inklinacja do tonalności dur-moll. Wynika to również z pragmatyzmu, np. zespoły folklorystyczne doskonalą swoje umiejętności (na

[41] https://www.youtube.com/watch?v=XuBX3nb3acI&list=RDXuBX3nb3acI [dostęp: 11.07.2014].

[42] http://gryfnie.com/kultura/krzikopa/ [dostęp: 11.07.2014].

[43] **Joanna Słowińska** (ur. 1971) – „charyzmatyczna pieśniarka, skrzypaczka, fanom etno i world music – znana z repertuaru inspirowanego polską i słowiańską muzyką tradycyjną. Jedna z najbardziej wszechstronnych i wyrazistych postaci polskiej sceny muzycznej. Absolwentka Akademii Muzycznej w Poznaniu. Jako jedna z nielicznych używa ludowej techniki śpiewu, tzw. »głosu białego«. Jest wielokrotną laureatką prestiżowego festiwalu Polskiego Radia Nowa Tradycja: w roku 1999 zdobyła Grand Prix wraz zespołem Muzykanci, a w roku 2004 wszystkie możliwe główne nagrody indywidualne: Grand Prix Nowa Tradycja, Niezależną Nagrodę Publiczności »Burza Braw« oraz Nagrodę Specjalną »Złote Gęśle« przyznawaną przez TVP Polonia. Jest też laureatką Grand Prix (wraz z zespołem Muzykanci) oraz Nagrody Specjalnej za Szczególną Indywidualność Sceniczną festiwalu Eurofolk 1999 oraz dwukrotną finalistką Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu (2004, 2005). Nagrała cztery płyty z zespołem Muzykanci, którego jest współzałożycielką oraz sześć albumów solowych; ma też udział gościnny w wielu fonograficznych i koncertowych produkcjach o charakterze oratoryjnym i kantatowym. Wiele albumów z udziałem Joanny Słowińskiej zyskało przychylność publiczności i prestiżowe nagrody fonograficzne. Tytuł: Folkowy Fonogram Roku nadawany przez dziennikarzy Polskiego Radia i krytyków muzycznych przyznano wydawnictwom: »Muzykanci« (1999), »Life in Alchemia« (2005; II Nominacja), »Możesz być« (2007); album ten – promowany utworem »Kalina« (sł. J. Słowiński, muz. M. Blajda) – został też finalistą konkursu: Superjedynki TVP (III miejsce) Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu w kategorii: Debiut Roku 2008. W latach 2005–2006 ukazywały się również płyty z cyklu »Tryptyk Świętokrzyski« (sł. Z. Książek, muz. P. Rubik), które przyniosły Joannie Słowińskiej jako solistce wiele nagród (m.in. platynowe i diamentowe płyty Akademii Fonograficznej ZPAV" – http://www.slowinska.art.pl/bio--about.html [dostęp: 13.07.2014].

[44] Archiwum prywatne autorki pracy.

[45] http://www.slowinska.art.pl/ [dostęp: 11.07.2014].

próbach) często przy akompaniamencie pianina czy akordeonu, co nie sprzyja wykonywaniu skal poza dur-moll.

Ciemna nocka, idym nióm

Ta pieśń figuruje w repertuarze zespołu regionalnego Koniaków[46]. Wykonywana jest zgodnie z przyjętym w Trójwsi kanonem melodycznym, zmieniają się jedynie słowa (w porównaniu do materiału empirycznego autorki pracy), tj. „hej w Koniakowie dziewki spióm" (zamiast „na Istebnym"). Może to świadczyć o swego rodzaju chęci zachowania odrębności nawet pomiędzy sąsiadującymi wsiami w ramach Trójwsi.

W zbiorze autorki pieśń ta zaliczona została do grupy melodii wolnometrycznych. W wariancie z najstarszego zapisu Drozda[47] (Istebna 1946) występuje tylko w metrum 2/4, linia melodyczna jest zbliżona do zapisu autorki i późniejszych zbiorów, tj. Kopoczek[48] i Taciny[49]. W materiale *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*[50] istnieje wariant z Hrčavy (zapisany przez Ivo Stolařika) – w dwumiarze, jako melodia do owięzioka, zapisana w kwintolach i triolach. Melodia jest prawie niezmieniona, natomiast w tekście słownym zamiast „na Istebnym" jest „na Herčavym"[51].

Wątek ten był wykonywany przez zespół Zbigniewa Wałacha – Wałasi – w niezmienionej, typowej dla Trójwsi wersji (zapis nr 72) z akompaniamentem skrzypiec i gajd śląskich[52]. W beskidzkim nurcie folkowym pieśń ta pojawiła się ponadto w repertuarze grupy Folkoperacja[53]. Część pierwsza aranżacji pozostaje zgodna *ze źródłem*, pojawia się w niej wykonanie wokalne z podziałem na głosy (męskie), dopiero w kolejnych częściach następuje ciekawe wykonanie z improwizacją skrzypiec i gitary elektrycznej w atmosferze rockowej, jazzowej, a nieco później – popowej. Melodia, pierwotnie wolnometryczna, wykonywana jest w metrum 2/4 ze zmianami rytmicznymi, ze względu na potrzebę usystematyzowania metrorytmicznego (stąd celowe zmiany rytmiczne w tekście słownym na rzecz tekstu muzycznego).

[46] https://www.youtube.com/watch?v=s6dbXVLHFQ8 [dostęp: 11.07.2014].
[47] J. Drozd: *Cieszyński śpiewnik regionalny*. Katowice 1978, s. 154.
[48] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*…, s. 237.
[49] J. Tacina: *Teksty ludowe. Wybór pieśni*. „Literatura Ludowa" 1957, nr 4, s. 35.
[50] J. Gelnar, O. Sirovátka: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*…, s. 58.
[51] Aneks 1. Materiały źródłowe – śpiewniki.
[52] Archiwum prywatne autorki pracy.
[53] http://ulub.pl/YI0svfZ3eF/folkoperacja-ciymno-nocka [dostęp: 12.07.2014].

Wyjeżdżaj furmanku

Pieśń nr 31 *Wyjeżdżaj furmanku*[54] (w zbiorze autorki) należy do grupy wątków dobrze znanych i chętnie wykonywanych. Pojawia się m.in. w *Zbiorze śpiewek wiślańskich*[55] z niewielkimi różnicami w zapisie płaszczyzny melodycznej (zapis rytmiczny pozostaje bez zmian). W zbiorze Gelnara i Sirovátki[56] również występuje w postaci nieznacznie zmodyfikowanej, jeśli chodzi o kształt linii melodycznej (o czym już wcześniej była mowa). Natomiast w *Śpiewniku Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*[57] pojawia się jako wariant z Międzyrzecza (1984), w takiej samej postaci jak w zbiorze autorki.

Pieśń ta stanowi stały punkt repertuarowy zespołów regionalnych (Istebna czy Koniaków). Pojawia się na imprezach regionalnych, np. na Balu Góralskim w Koniakowie[58] czy na Balu Góralskim (Gorolu) w Mostach koło Jabłonkowa (Republika Czeska). W tym ostatnim miejscu spotykają się muzycy i zespoły z Polski, Republiki Czeskiej, Słowacji, Węgier czy nawet Rumunii. Tutaj repertuar ulega przemianom i przekształceniom oraz wymianie. Jest to naturalna sytuacja towarzyska, która sprzyja wymienionym procesom.

Również coroczne Spotkania Gajdoszy i Dudziarzy na Złotym Groniu (Trójwieś) utrwala zwyczaj wspólnego muzykowania. Występują podczas nich muzycy gajdosze i dudziarze, mistrzowie, m.in. Zbigniew Wałach z Istebnej (Beskid Śląski), Andrzej Niedoba z Mostów koło Jabłonkowa (Republika Czeska), Bracia Byrtkowie z Pewli Wielkiej (Beskid Żywiecki), Jan Karpiel-Bułecka z Zakopanego (Podhale) oraz zapraszani goście ze Słowacji[59].

W wymiarze tradycyjnego wykonania ta pieśń właściwie nie uległa zmianie (drobne modyfikacje występują jedynie w warstwie melodycznej). Bifurkacja IV stopnia skali pojawiła sie wyłącznie podczas wykonania gajdoszy i dudziarzy wspomnianego przeglądu[60]. Fakt ten potwierdza możliwość wystąpienia zmian podczas spotkań muzyków różnej narodowości, o odmiennych doświadczeniach muzycznych. Na płaszczyźnie folkowej wątek ten obecny jest w repertuarze formacji Psio Crew[61] – wykonanie tradycyjne z towarzyszeniem dwojga skrzypiec i kontrabasu jest prezentowane naprzemiennie z melorecytacjami w obszarach reggae, hip-hopu czy muzyki elektronicznej, z przeplatanymi dźwiękami idiofonów imitujących stukot końskich kopyt.

---

[54] Więcej: E. Jaworska: *Katalog polskiej ballady ludowej*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990, s. 250.

[55] F. Pustówka: *Zbiór śpiewek wiślańskich*. Wisła-Malinka 1932, s. 25.

[56] J. Gelnar, O. Sirovátka: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*…, s. 33.

[57] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*…, s. 328.

[58] Patrz: aneks 3. Fotografie, fotografia 12.

[59] Materiały własne autorki pracy.

[60] Materiały własne autorki pracy z *XIII Spotkania Gajdoszy i Dudziarzy* (13.07.2014).

[61] http://www.youtube.com/watch?v=tjrHMfxVlFY [dostęp: 13.07.2014].

Pieśń ta jest wykonywana również przez zespół Drewutnia[62], który jeśli chodzi o repertuar i instrumentarium, reprezentuje odmienną od beskidzkiej płaszczyznę folklorystyczną. Wykorzystuje repertuar łemkowski, huculski, z okolic Lubelszczyzny oraz typowe dla tych terenów instrumenty, jak np. suka biłgorajska, sopiłki, bęben huculski, a także gitarę, mandolinę czy mazanki[63].

U kowala

Pieśń ta funkcjonuje jako podstawowa w repertuarze zespołów regionalnych (Istebna, Koniaków). W zbiorze autorki zapisana została pod numerem 44. Zapis tej pieśni – bez zmian – znalazł się również w zbiorze Kopoczek (Istebna 1976)[64]. W 2002 roku[65], także został zanotowany w identycznej postaci.

Wątek ten był wykonywany przez kapelę Baciarka[66] (lata 90. XX wieku)[67], która dzisiaj funkcjonuje raczej jako grupa biesiadno-weselna. W jej repertuarze istnieją zarówno wątki karpackie, jak i ogólnopolskie. Omawiana melodia pojawia się często w różnych sytuacjach towarzyskich na terenie Beskidów (spotkania, wesela, rocznice, bale itp.). Pod względem tekstu muzycznego nie zmienia się, mogą jedynie występować drobne modyfikacje w tekście słownym.

Gróniczek

W rozdziale 4. pieśń jest opisywana w dziale pieśni powszechnych (nr 23 *Ej gróniczku, górniczku*). W praktyce natomiast często jest wykonywana na ceremoniach pogrzebowych w Trójwsi[68], w trakcie pochówku (o czym była mowa wcześniej). Starsze warianty utworu wykazują chwiejność IV stopnia skali, a także zmienność w obrębie tekstu słownego (Tacina)[69]. Jedną z kapel folkowych podejmujących ten wątek jest grupa Królestwo Beskidu[70]. W jej wykonaniu pojawia się szczególna nuta nostalgii związana z wykorzystaniem piszczałek pasterskich (Katarzyna Gacek-Duda) w połączeniu z profesjonalnym brzmieniem fortepianu (Paulina Stateczna – improwizacja na temat melodii z nieco rozszerzoną tonalnością) i pizzicatem kontrabasu (Martin Wałach). Dodatkowym urozmaiceniem

[62] http://www.kapeladrewutnia.pl/okapeli.html [dostęp: 14.07.2014].

[63] http://www.youtube.com/watch?v=ju0SoHovZ_Q [dostęp: 14.07.2014].

[64] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej…*, s. 332.

[65] M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia. Uwarunkowania, typologia i funkcje*. Katowice 2011, s. 184, tam: pieśń nr 90.

[66] Zespół powstał w 1999 roku z inicjatywy muzyków beskidzkich: Piotra Kukuczki i Katarzyny Jopek. Kapela Góralska Baciarka poprzez swoje działania stanowi odniesienie do folkloru nie tylko polskiego, ale także innych narodów Europy.

[67] Archiwum prywatne autorki pracy.

[68] Badania własne autorki pracy.

[69] J. Tacina: *Gronie nasze gronie…*, s. 18.

[70] http://www.zespolslask.pl/workspace/uploads/KROLESTWOBESKIDU.pdf [dostęp: 28.02.2017].

jest śpiew gwarowy w dwugłosie. Według autorki zespół przetwarza tę pieśń w sposób wysublimowany, nienachlany i przemyślany[71].

Reasumując, wyodrębnione wątki pieśniowe łączy bez wątpienia ich zasięg oraz popularność. Autorka wybrała spośród repertuaru źródłowego te pieśni, które są dobrze znane, chętnie wykonywane, a tym samym ulegają transformacji. Co ciekawe, podejmują się tego zadania nie tylko rodzime grupy o zacięciu folkowym; zjawisko to ma również wymiar ogólnopolski. W większości wypadków świadczy to o ogromnej wiedzy nie tylko muzycznej, ale też folklorystycznej, a tym samym regionalnej.

5.2. Kapele ludowe

Muzyka instrumentalna zajmuje dominujące miejsce w polskim folklorze muzycznym. Jej wysoki rozwój w historii folkloru muzycznego oddziaływał znacząco na folklor wokalny – „[…] jest czynnikiem, który silnie odróżnia naszą muzykę ludową od muzyki Słowian wschodnich, u których, przeciwnie, wspaniały rozwój zespołowej muzyki wokalnej, często wielogłosowej, nadaje zasadniczy ton całej ludowej kulturze muzycznej”[72].

W Polsce do tańca rzadko przygrywał jeden instrumentalista. Kapela ludowa złożona była co najmniej z dwóch muzyków. Skład kapel był i jest przeróżny, co wiąże się ze zróżnicowaniem lokalnym, na które wpływ miało wiele czynników (wewnętrznych i zewnętrznych)[73]. Z czasem instrumenty ludowe zaczęły być wypierane przez instrumenty profesjonalne (np. na Podhalu – złóbcoki wyparte przez skrzypce; zanik instrumentu o nazwie suka biłgorajska).

Dominującą rolę w kapelach w całej Polsce odgrywają do dzisiaj chordofony, a szczególnie skrzypce, które łączone są w różnych konfiguracjach, np. w pasie wschodnim – skrzypce i bębenek. „[…] w składzie kapeli zawsze musiał być instrument do realizowania melodii i zawsze – do realizacji podstawy basowej. Pierwsze zadanie pełniły i pełnią na całym obszarze kraju skrzypce. Nie ma kapeli bez skrzypiec (wyjątek stanowią kapele dęte)”[74]. Rzeczywiście, dawne składy kapel funkcjonowały według schematu, zgodnie z którym wyróżnić można było instrument prowadzący linię melodyczną oraz instrument realizujący podstawę harmoniczną, choć tutaj wyjątkiem może być skład: skrzypce i bębenek. Ludwik Bielawski uważa, że w polskim folklorze muzycznym można wyróżnić trzy rodzaje muzykowania instrumentalistów ludowych, tj. muzykowanie indywidualne, muzykowanie zbiorowe oraz w ramach kapeli. Według niego rzadkoś-

[71] https://www.youtube.com/watch?v=Xc7LQyWVi_Q [dostęp: 28.02.2017].

[72] L. Bielawski: *Muzyka ludowa polska*. W: *Słownik folkloru polskiego*. Red. H. Kapełuś. Warszawa 1965, s. 259.

[73] Ibidem, s. 260.

[74] J. Sobieska: *Polski folklor muzyczny*. Warszawa 2006, s. 100–101.

cią jest spontaniczne granie zbiorowe, które pojawia się jedynie w działalności dzieci (proste idiofony – terkotki, kołatki, klekotki czy klaskanie w dłonie)[75]. Po części można się z tym zgodzić, lecz wieloletnie obserwacje nieoficjalnych sytuacji towarzyskich (Bal Gorolski, muzykowanie w karczmie) w Beskidzie Śląskim zaowocowały odmiennymi wnioskami: spontaniczne muzykowanie ludowe ma miejsce dosyć często i nie jest ono odgórnie zamierzone i przygotowane (oczywiście jest część oficjalna nieprzypadkowa, ale po niej odbywa się ludowy *jam session*). Wynika raczej z potrzeby chwili i pełni funkcje ludyczne. To wspólne muzykowanie sprzyja wymienności repertuaru. Nierzadko grają razem muzycy z sąsiednich terenów Czech, Słowacji czy Moraw. W takich sytuacjach pojawia się często podwójny repertuar (o czym już była mowa).

5.2.1. Specyfika regionalna w Polsce

Muzykowanie w ramach kapeli ludowej to „[…] forma grania zinstytucjonalizowanego, określonego tradycją lokalną"[76]. Kapele polskie różnią się między sobą przede wszystkim składem instrumentów. W centralnych i wschodnich regionach Polski jest to już wcześniej wspomniany skład: skrzypce, basy i bębenek, czasami skrzypce z bębenkiem czy skrzypce z basami. Na Mazowszu ten skład uzupełniały: klarnet, harmonia i bębenek ze stalką lub bęben (duży) czy też „drewniane trąby adwentowe i pasterskie zwane ligawkami"[77].

Na Kurpiach wykorzystywane są też instrumenty o nazwach maryna (chordofon), diabelskie skrzypce i harmonia pedałowa[78]. Na Kaszubach tradycyjną kapelę tworzyły skrzypce i basy, ale ten skład mógł być poszerzony o sekund, klarnet, trąbkę, diabelskie skrzypce czy burczybas. Według Bielawskiego na weselach kaszubskich grywały dwa rodzaje kapel, w zależności od miejsca wykonywania, tzn. jeśli tańce odbywały się na wolnym powietrzu, to był to skład instrumentów dętych, m.in. trąbka B, klarnet Es, klarnet B, tuba F, a jeżeli w zamkniętych pomieszczeniach, to dominowały chordofony[79]. Dla Wielkopolski i ziemi lubuskiej specyficzne są zespoły mające w swoim składzie aerofony dudowe, np. dudy i skrzypce podwiązane albo kozioł, skrzypce i klarnet, jak również niespotykane w innych regionach sierszeńki[80]. Pojawiały się one również

[75] L. Bielawski: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*. Warszawa 1999, s. 89.

[76] A. Kopoczek: *Procesy zmian w ludowym instrumentarium i praktyce muzycznej. Szkic historyczny oraz tendencje współczesne*. W: *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej*. Red. Z.J. Przerembski. Zakopane 2011, s. 22.

[77] J. Stęszewski: *Uwagi o etnomuzycznej regionalizacji Polski*. W: Idem: *Rzeczy, świadomość, nazwy…*, s. 352.

[78] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna*. Katowice 2000, s. 304–305.

[79] L. Bielawski, A. Mioduchowska: *Kaszuby. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*. Cz. I, s. 149.

[80] J. Stęszewski: *Uwagi o etnomuzycznej regionalizacji Polski…*, s. 352.

w Beskidzie Żywieckim (dudy żywieckie)[81], na Podhalu (dudy podhalańskie) czy w Beskidzie Śląskim (gajdy śląskie)[82].

Region krakowski to z kolei kapela w typowym składzie: skrzypce I, sekund i basy, kontrabas, harmonia, teren sąsiedni zaś, tj. Rzeszowszczyzna: skrzypce, basy i cymbały.

W Beskidzie Śląskim w pierwotnym składzie grał skrzypek i gajdosz (skrzypce i gajdy śląskie), chociaż Alojzy Kopoczek podaje również inne konfiguracje, tj. skrzypce i cymbały lub gajdy i cymbały (o czym mowa będzie później)[83]. Wykształcił się tutaj specyficzny typ gry – heterofonia wariacyjna[84]. Według Bielawskiego była to technika „[…] polegająca na jednoczesnym wykonywaniu tej samej melodii nieco odmiennie, w zależności od własnej fantazji i możliwości technicznych instrumentu"[85]. Technika ta związana jest z odpowiednim doborem instrumentów i ich rolą w kapeli. Instrumenty bardziej ruchliwe wykonują melodię ozdobnie, a te mniej ruchliwe (melodycznie) – jedynie jej zarys, schemat.

Ogromne zasługi dla folkloru muzycznego tego regionu mieli muzycy ludowi, często amatorzy – skrzypkowie i gajdosze[86]. „Śledząc uważnie źródła, można w zarysie nakreślić typologię cieszyńskich kapel funkcjonujących pod koniec XIX i na początku XX wieku. Były to kapele o składzie następującym: gajdy i skrzypce, gajdy i cymbały, kapele smyczkowe, kapele mieszane, kapele dęte"[87]. Można zatem wnioskować, że najstarszym poświadczonym typem kapeli Beskidu Śląskiego był wspomniany już wcześniej skład: gajdy i skrzypce. W literaturze spotkać można również inny skład: gajdy i cymbały, który całkowicie zaniknął.

Według Kopoczka kapele autentyczne współcześnie występują rzadko (w pierwotnej postaci) – „Muzycy są autentycznymi, ludowymi instrumentalistami, których repertuar i sposób jego realizacji to efekt ustnego przekazu pokoleniowego. Kapele te służą przede wszystkim zaspokojeniu autentycznych wewnętrznych potrzeb lokalnego audytorium o autentycznie wewnętrznych potrzebach (tradycyjne wesele, zwyczaje doroczne itp.)"[88].

---

[81] J. Mikś: *Pieśni ludowe ziemi żywieckiej*. Żywiec 1968, s. 476; M. Stoiński: *Pieśni żywieckie*. Kraków 1964, s. 474.

[82] J. Stęszewski: *Uwagi o etnomuzycznej regionalizacji Polski*…, s. 351–363.

[83] A. Kopoczek: *Procesy zmian w ludowym instrumentarium*…, s. 22.

[84] Więcej o kapelach na Śląsku Cieszyńskim – podrozdział 2.9.3. *Instrumentarium ludowe*.

[85] Ibidem, s. 261.

[86] Więcej: podrozdział 2.9.3. *Instrumentarium ludowe*.

[87] A. Kopoczek: *Kapele ludowe na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Nasza Ojcowizna. Jednodniówka na dwudziestopięciolecie Sekcji Folklorystycznej Zarządu Głównego Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego*. Red. W. Młynek. Czeski Cieszyn 1990, s. 46.

[88] A. Kopoczek: *Procesy zmian w ludowym instrumentarium*…, s. 29.

5.2.2. Wybitni muzykanci związani z Beskidem Śląskim

Z historią Trójwsi nierozerwalnie związane są postaci wybitnych instrumentalistów, a w wielu przypadkach jednocześnie budowniczych instrumentów tradycyjnych[89]. Należą do nich: nieżyjący już Jan Zowada „Jano spod pola", Paweł Haratyk „Gajdosz", Franciszek Juroszek „Przegóniok", Paweł Polok „Od Biłka", Jan Bury „z Klubu", Michał Sikora „Sikorka", Paweł Zogata „Gajdek", Jan Krężelok „Skotniorz", Jan Kulonek, Jan Kawulok, Jan Wolny, Rafał Wałach, Jan Sikora „Gajdosz" i wielu innych[90]. Jedyną kobietą gajdoszką jest Zuzanna Kawulok (córka Jana Kawuloka), która dzisiaj już nie muzykuje ze względu na stan zdrowia. Od dziecka miała ona możliwość nauki gry na gajdach, piszczałkach pasterskich, okarynie (nauczycielem był ojciec). Uczyła się też gry na skrzypcach, poznała nuty i grała repertuar klasyczny. Niestety ze względu na swoją płeć nie była dobrze postrzegana jako muzyk: „Ludzie źle patrzyli we wsi, że baba i gro. Wsiecy się śmioli, rzóndzili, że to je głupi zajynci. A jo se grała jyny dlo sebie"[91]. Te opinie uległy zmianie, gdy Kawulok rozpoczęła swoją działalność w zespole Koniaków (od 1955 jako tancerka). Sami muzycy ludowi z czasem zaakceptowali ją w swoim gronie: „Nigdy nie mamrali, że trzeba z babóm grać"[92].

Z obecnie działających można wymienić Józefa Brodę, Jana Kaczmarzyka czy Zbigniewa Wałacha. „[…] we współczesnych ludowych zespołach instrumentalnych zaobserwować można przeobrażenia prowadzące w dwóch kierunkach. Niektóre dążą do unowocześnienia składu […], a inne powracają do dawnych tradycyjnych składów"[93]. Taka specyfika rozszerzania składu dotyczy raczej centralnej i wschodniej Polski, gdzie rzeczywiście zespoły poszerzają składy bądź też rekonstruują instrumenty, które nie funkcjonują już w ich naturalnym obszarze występowania, jak np. suka biłgorajska czy lira korbowa. Na omawianym terenie w sytuacjach nieoficjalnych następuje natomiast zwiększenie składu kapeli, np. w zakresie skrzypiec (wspomniane już wcześniej bale, wspólne grania, imprezy, przeglądy itp.).

---

[89] M. Szyndler: *Repertuar muzyczny południowej części Śląska Cieszyńskiego (Beskid Śląski) – tradycja i współczesność*. Tekst w ramach grantu IMIT w zakresie projektu „Muzyczne Białe Plamy" – październik 2011 – lipiec 2012, http://imit.org.pl/uploads/materials/files/Magdalena%20Szyndler.pdf [dostęp: 6.06.2016].

[90] Ibidem.

[91] Wywiad z Zuzanną Kawulok (Istebna, kwiecień 2016).

[92] Wywiad przeprowadzony przez Tadeusza Papierzyńskiego z Zuzanną Kawulok (2005) – praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Daniela Kadłubca: T. Papierzyński: *Muzyka ludowa w Trójwsi Beskidzkiej dawniej i dziś. Spojrzenie na muzykujące kobiety*. Cieszyn 2006, s. 37 (praca dostępna w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach); również: wywiad z Zuzanną Kawulok (Istebna, kwiecień 2016).

[93] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna…*, s. 305.

5.2.3. Kapele działające współcześnie[94] – drugi byt folkloru

We współczesnej refleksji etnomuzykologicznej spotkać można określenie *drugi byt folkloru*[95]. „Drugi byt folkloru wiąże się ściśle z ruchem festiwalowym oraz kulturą lokalną. Tworzone najczęściej odgórnie zespoły nie spełniają już pierwotnych funkcji charakterystycznych dla folkloru, takich jak uczestnictwo w autentycznych obrzędach dorocznych i rodzinnych, udział w zabawach i potańcówkach dla wiejskiej społeczności"[96]. Imprezy takie są jednak wciąż organizowane, najczęściej odgórnie, w wersji festynowej, często stylizowanej, i to one właśnie warunkują istnienie folkloru w drugim bycie, są impulsem do prób i gromadzenia materiału muzycznego.

Obecnie na terenie Trójwsi działają m.in. kapele: Jetelinka prowadzona przez **Monikę Wałach** oraz Wałasi[97] pod kierunkiem **Zbigniewa Wałacha**. Jetelinka powstała na przełomie 1986 i 1987 roku. Została stworzona przez Monikę i Rafała Wałachów. Początkowo była to grupa dziecięca, tzw. Mała Jetelinka, a później Duża Jetelinka, która skupiała osoby dorosłe. Grano na instrumentach pasterskich – okarynie, piszczałkach, gajdach i na skrzypcach, altówce i kontrabasie. Zespół uczestniczył w wielu imprezach w kraju i za granicą (Belgia, Holandia, a w Polsce m.in. Żywiec, Zakopane, Jabłonków). Dzisiaj Monika Wałach po śmierci męża prowadzi zespół wraz z synami – Martinem i Beniaminem. Prezentują znany repertuar beskidzki (*Czyjeż to poleczko*, *Zahuczały grónie*, *Pój tu Maryna*, *Zaświeć mi miesiónczku* itd.), wykorzystują też melodie morawskie, czeskie czy słowackie[98]. W składzie znajdują się typowe chordofony – skrzypce, altówka czy kontrabas (śp. Rafał Wałach grał na gajdach śląskich), ale też cymbały. Zespół prężnie działał na płaszczyźnie edukacyjnej w całej Polsce (m.in. w Warszawie), prowadząc audycje muzyczne poświęcone kulturze ludowej Śląska Cieszyńskiego, a szczególnie Beskidu Śląskiego.

Kapela Wałasi[99] z kolei prowadzona jest od lat przez Zbigniewa Wałacha. Jest to „[…] 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

[94] Materiały częściowo uzyskane podczas badań w ramach grantu przyznanego przez Instytut Muzyki i Tańca w Warszawie: *Repertuar muzyczny południowej części Śląska Cieszyńskiego (Beskid Śląski) – tradycja i współczesność*, seria: „Muzyczne Białe Plamy" (2011–2012).

[95] Więcej: A. Czekanowska: *Pierwszy i drugi byt folkloru*. W: *Encyklopedia polskiego folku*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/pierwszy_i_drugi_byt_folkloru.html [dostęp: 13.02.2013].

[96] Za: T. Rokosz: *Oblicza folkloryzmu we współczesnej kulturze – prolegomena*. W: *Encyklopedia polskiego folku, http*://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/oblicza_folkloryzmu_we_wspolczesnej_%20kulturze.html [dostęp: 13.02.2013].

[97] Obecny skład: Zbigniew Wałach,

[98] Wywiad z Moniką Wałach (ur. 1966), Jaworzynka 24.10.2011.

[99] Patrz: aneks 3. Fotografie, fotografia 4.

wychowani, ale także wnosi wiele nowych detali, nie naruszając elementów tradycyjnych"[100]. Rzeczywiście Wałach[101] jest muzykiem ludowym doskonale zorientowanym w repertuarze karpackim. Wychowywał się w środowisku twórców związanych z muzyką ludową, ale też ze sztuką: „Dziadek Jan Wałach był wykształconym malarzem, miał na Andziołówce swoją pracownię, ale sam też muzykował […]. Postacie muzyków-instrumentalistów są uwiecznione na obrazach […], w wolnych chwilach zawsze było muzykowanie. Do dziadka dochodził jego stryj Antek Michałek. Wychowałem się w tej atmosferze. Stąd znałem ten najbardziej znany repertuar, lokalny"[102]. Artysta ten ma doskonałą świadomość utworów, które gra. Prezentuje tradycyjne, autentyczne melodie z Beskidu Śląskiego, również sam je tworzy, ale nie zamyka się w tym repertuarze. Na jego twórczość wpłynęły zespoły lokalne, jak np. Torka. Pierwszy zespół, nad którym opiekę sprawowała Zuzanna Kawulok (z zespołu Istebna), stworzył z Józefem Kawulokiem. Podczas całej jego działalności zrealizowano mnóstwo projektów związanych ze współpracą z muzykami reprezentującymi odmienne gatunki (m.in. ze Stanisławem Deją i Józefem Skrzekiem[103]). Wałach podjął się również realizacji projektu dotyczącego twórczości klasyków – Wolfganga Amadeusza Mozarta czy Fryderyka Chopina. Działalność ta była związana ze współpracą z pianistką Barbarą Pakurą (koncerty „Mozart po góralsku", „Chopin po góralsku")[104]. Nawiązał również kontakt z muzykami profesjonalnymi – Krzysztofem i Stanisławem Lasoniami. Owocem ich spotkania było stworzenie grupy Wałasi i Lasoniowie i nagranie płyt *Wołanie* i *Maj* (niestety grupa ta już nie istnieje). Tego typu formacja była jedyną w swoim rodzaju. Właściwie trudno ją zaklasyfikować do konkretnego gatunku (*hybrydy*?). Był to twór powstały z doświadczeń wspaniałego muzyka ludowego (Wałach) w połączeniu z doświadczeniami muzycznymi wykształconych, profesjonalnych muzyków (Lasoniowie). Inspiracją *Wołania* były przyroda Beskidów (rzeki Olza i Czadeczka), żywioły – woda, powietrze, ogień, ziemia, a także wspomnienia matki, czy jak mówi Wałach – „hołd Bogu"[105]. W albumie *Maj* fascynacja przyrodą (góra Barania – *Baranio*) przeplata się z różnymi stanami emocjonalnymi (*Niepokój*). Utwory te są bardzo subiektywne i osobiste. Pięknie przeplatają się też skrzypce autentyczne z tymi profesjonalnymi. W repertuarze zespołu pojawiają się elementy folkloru właściwie całych Karpat – rytmika i melodyka charakterystyczna dla Słowacji, Rumunii, Węgier czy Czech. Wyodrębnić można także fragmentaryczne postaci melodii Beskidu Śląskiego.

---

[100] http://walasi.pl/o zespole/historia/ [dostęp: 20.06.2012].

[101] Więcej: E. Cudzich: *Zbigniew Wałach – muzyk, nauczyciel i budowniczy instrumentów.* „Twórczość Ludowa" 2014, nr 1–2 (72), s. 30–33.

[102] Wywiad ze Zbigniewem Wałachem (ur. 1961), Istebna 10.10.2013 .

[103] http://walasi.pl/o-zespole/dyskografia/ [dostęp: 22.06.2012].

[104] http://walasi.pl/projekty/mozart-po-goralsku/ [dostęp: 20.06.2012]; wywiad autorki pracy ze Zbigniewem Wałachem, Istebna 27.10.2011.

[105] Wywiad autorki pracy ze Zbigniewem Wałachem, Istebna 27.10.2011.

5.3. Kapele folkowe – Beskid

Zjawisku folku i pochodnym mu wytworom została poświęcona w sensie definicyjnym jedna z części rozdziału 1., w której autorka szczegółowo dookreśliła na podstawie dostępnych źródeł znaczenie przytaczanych terminów i ich kontekst[106]. W tym wypadku pewne terminy są bardzo trudne do sprecyzowania, nie są one jednoznaczne i niezmienne.

Wśród młodego pokolenia autochtonów zamieszkujących Beskid Śląski można wydzielić grupy muzyczne, które inspirują się muzyką ludową (grupy folkowe). Jedną z nich była grupa Folkoperacja, która obecnie działa w zmienionym składzie jako Free Village – „[…] ideologia grupy jest taka – większość wykonawców jest z Trójwsi, która jest wolną wioską […], tworzymy wolną muzykę"[107]. Free Village[108] wykonuje głównie repertuar słowacki czy rumuński, czyli jest to inspiracja folklorem łuku karpackiego. Nieobce są im też wykonania tzw. szlagierów góralskich: *Za górami, za lasami*, *Hej bystra woda* (dzisiaj wchodzą one w skład repertuaru ogólnopolskiego). Folkoperacja (śpiew i skrzypce – Bogdan Bartnicki) wykonywała także utwory pochodzące z Beskidu Śląskiego. Były to popularne: *Ciemna nocka*, *Dej Pan Bóg* czy *Pój tu Maryna*. Utwory te prezentowane były w konwencji muzyki popularnej z domieszką rockowej, jednak prymista (Bartnicki) odchodził od konwencji beskidzkiej i w jego graniu pojawiały się ozdobniki, figuracje specyficzne dla folkloru Podhala czy Słowacji[109]. Fakt ten po raz kolejny potwierdza, że repertuar czy maniery wykonawcze, szczególnie u osób reprezentujących pokolenie młode (ale nie tylko), ulegają zmianom, wkradają się zapożyczenia i adaptacje, co jest specyfiką **folku** i jego postaci pochodnych[110]. Dzisiaj Bartnicki również prezentuje na scenie popularne szlagiery kojarzące się przeciętnemu słuchaczowi z góralszczyzną, np. *W murowanej piwnicy*, *Za górami, za lasami*, *Idzie dysc*, w konwencji rockowej czy reggae[111].

Interesującym przykładem grupy z pogranicza zespołów folkowych i *hybryd* była nieistniejąca już dzisiaj formacja Wałasi i Lasoniowie. Zespół ten tworzył niespotykany zestaw osobowości, łączył doświadczenia muzyków ludowych z doświadczeniami muzyków wykształconych w teorii muzyki Zachodu (o czym już była mowa wcześniej). Grupa powstała w 2007 roku. Wtedy zaczęło się wspólne muzykowanie absolwentów Akademii Muzycznej w Katowicach, Krzysztofa

[106] Patrz: podozdział 1.5. *Terminologia. Folklor, folkloryzm, folk*.

[107] Wywiad z Martinem Wałachem, Cieszyn 20.05.2012.

[108] Skład zespołu: Martin Wałach (gitara basowa), Piotr Kohut (perkusja), Wojciech Zowada (akordeon), Wojciech Zubrzycki (gitara elektryczna), Patryk Sobek (instrumenty klawiszowe).

[109] http://folkoperacja.pl/ [dostęp: 20.07.2012].

[110] Więcej: materiał grantu Instytutu Muzyki i Tańca w Warszawie pt. *Repertuar muzyczny południowej części Śląska Cieszyńskiego (Beskid Śląski) – tradycja i współczesność*, http://imit.org.pl/listit2/57/default/repertuar-muzyczny-poludniowej-czesci-slaska-cieszynskiego-beskid-slaski-tradycja-i-wspolczesnosc.html [dostęp: 13.12.2013].

[111] https://www.youtube.com/watch?v=XWqXntnTCRs [dostęp: 9.07.2014].

i Stanisława Lasoniów, z beskidzkimi muzykami ludowymi, Zbigniewem Wałachem, Janem Kaczmarzykiem, Zbigniewem Michałkiem i Robertem Waszutem. Stworzyli razem dwa albumy (*Wołanie* – 2007, *Maj* – 2009). Jakub Borysiak (Polskie Radio) pisze: „Muzykę zespołu, mimo niezwykle pojemnej definicji gatunku, trudno jest nazwać folkiem. Poziom wirtuozerii, zgrania oraz wspólnego porozumienia podczas gry przenosi ich w zupełnie inne kategorie. To muzyka, w której artyści tradycję traktują jako punkt wyjścia, twórczą inspirację do tworzenia własnych kompozycji. Pobrzmiewają tu zatem melodie Beskidu Śląskiego, ale wyraźny jest także klimat muzyczny charakterystyczny dla całych Karpat. Wartość ich sztuki tkwi w twórczej adaptacji tych elementów i składaniu ich w nową całość. Kluczową rolę w tym procesie odgrywa improwizacja. Trzeba dojrzałości, ale przede wszystkim talentu, aby wyważyć proporcje pomiędzy techniką a fantazją. Słuchając ich debiutanckiej płyty, można odnieść wrażenie, że także tę sztukę, zarówno Wołosi, jak i Lasoniowie, opanowali w stopniu najwyższym”[112].

Rzeczywiście trudno w tym przypadku o dokładną klasyfikację. Grupa ta prezentowała wspólną wizję na bazie odmiennych doświadczeń. Bracia Lasoniowie (synowie uznanego na całym świecie kompozytora Aleksandra Lasonia[113]), mający doświadczenia z muzyką klasyczną, zderzyli się z muzyką inspirowaną beskidzkim folklorem muzycznym, z doświadczeniami opartymi o źródła. Nastąpiło wzajemne poznawanie tych praktyk muzycznych, jakże odmiennych i jakże różnych kulturowo.

Od 2013 roku działa na terenie Beskidów bardzo młoda formacja – Królestwo Beskidu, której liderką jest Katarzyna Gacek-Duda[114]: „Chciałam trochę

[112] http://www.folk.pl/folk/Zespoly/Zespol.php?WolosiLasoniowie [dostęp: 10.07.2014].

[113] **Aleksander Lasoń** – w latach 1970–1974 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach na Wydziale Jazzu i Muzyki Rozrywkowej, a następnie kontynuował studia w klasie kompozycji Józefa Świdra (dyplom z wyróżnieniem w 1979 roku). Jest laureatem IV Konkursu Improwizacji Fortepianowej z 1972 roku. W 1976 roku otrzymał II nagrodę na Konkursie Kompozytorskim im. Grzegorza Fitelberga za *Symfonię nr 1* na instrumenty dęte, perkusję i dwa fortepiany (1975), w 1978 – nagrodę w Konkursie Kompozytorskim przy Festiwalu „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu” w Stalowej Woli, w 1980 – II nagrodę w Konkursie Młodych Związku Kompozytorów Polskich za *Góry* na orkiestrę symfoniczną (1979–1980) i w tym samym roku – Nagrodę im. Beethovena miasta Bonn za *Symfonię nr 2 Koncertującą* na fortepian i orkiestrę (1977–1979). Na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu uzyskał trzykrotnie wysokie nagrody: w 1980 – I lokatę w kategorii utworów młodych kompozytorów za *Symfonię nr 1*, a w 1988 – *Kwartet smyczkowy nr 2* (1987) i w 1997 – *Concerto festivo* na skrzypce i orkiestrę (1993–1995) zostały wyróżnione. Ponadto za osiągnięcia twórcze otrzymał Nagrodę „Śląskiej Polihymnii” (1985), Nagrodę Artystyczną im. Stanisława Wyspiańskiego (1986), Nagrodę „Exclusiv” Wydawnictwa Muzycznego Tonos w Darmstadt (1988–1991), nagrodę-stypendium Witolda Lutosławskiego (1987 i 1989), nagrody miast: Mikołów (1999), Bytom (2000) i Tarnowskie Góry (2001) oraz Nagrodę Związku Kompozytorów Polskich (2002), http://culture.pl/pl/tworca/aleksander-lason [dostęp: 10.07.2014].

[114] **Katarzyna Gacek-Duda –** ukończyła Akademię Muzyczną im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, specjalność: flet poprzeczny w klasie prof. Stanisława Michalika prowadzonej

rozwinąć swoją pasję związaną z flecistyką etniczną. Miałam ochotę pójść z tym do ludzi, kolędować w różnych miejscach, no i to się udało”[115]. Grupa składa się z muzyków pochodzących z Beskidu Śląskiego, Żywieckiego oraz z Górnego Śląska. Co ciekawe, jest to kolejna grupa, w której spotykają się muzycy ludowi z muzykami wykształconymi w sposób klasyczny. Podstawowy skład tworzą: Katarzyna Gacek-Duda (flet poprzeczny, piszczałki, skrzypce), Martin Wałach (syn wspomnianej już w pracy Moniki Wałach z Jaworzynki – kontrabas, śpiew), Paulina Stateczna (fortepian, śpiew), Beniamin Wałach (młodszy syn Moniki Wałach – altówka), a także gościnnie m.in. Józef Broda[116]. Łączą oni melodie pieśni beskidzkich, np. znany w Trójwsi wątek *Szumi dolina* i charakterystyczny dla Beskidu Żywieckiego – *Wysoki Beskidzie*. Flet poprzeczny z fortepianem ogrywają melodie w sposób bardzo swobodny, z improwizacją oddaloną nieco od oryginału. W dalszej części pojawiają się natomiast skrzypce, altówka i kontrabas – tutaj można usłyszeć rytmikę charakterystyczną dla sąsiedniej Słowacji (synkopy i specyficzne smyczkowanie).

5.4. *Hybrydy*

O ile zespół Trio można w miarę łatwo przyporządkować do grup hybrydowych (o czym mowa w dalszej części tekstu), to działalność i twórczość zespołu Wałasi rodzi pewien dylemat. Kapela Wałasi powstała 30 lat temu, a jej założycielem jest Zbigniew Wałach. W pewnym momencie tworzyła swoistą kompilację doświadczeń muzyków ludowych i wykształconych klasycznie (Wałasi i Lasoniowie) – o czy była mowa wcześniej – i to już stanowi o jej różnorodności. Na początku działalności członkowie zespołu wykonywali jedynie repertuar beskidzki, a dzisiaj prezentują własne kompozycje i przetworzenia, ale w oparciu – jak sami mówią – o głosy i dźwięki natury. Ich repertuar ewoluował, jednak nie w stronę połączeń z innymi gatunkami, ale w kierun-

przez adt Marię Grochowską (2007). W latach 2005–2006 studiowała w Uniwersität für Musik und Darstellende Kunst Wien w klasie fletu Wolfganga Schulza oraz Giseli Mashayekhi-Beer. W latach 2006–2008 pobierała nauki u prof. Rudolfa Gindlhumera (Konservatorium Wien) oraz Roberta Wolfa (UfMuDK Wien). Obecnie kształci się podyplomowo w klasie fletu Jadwigi Kotnowskiej w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Katarzyna Gacek-Duda oprócz wykonywania muzyki klasycznej i rozrywkowej zajmuje się propagowaniem instrumentów etnicznych. Do jej pasji należy promowanie muzyki góralskiej oraz innych stylów etnicznych na fletach, piszczałkach, okarynach, kawalach, skrzypcach oraz odmianach fletów poprzecznych podczas koncertów lub audycji, które mają formę słowno-muzyczną, http://csm.edu.pl/wykladowcy/ [dostęp: 28.02.2017].

[115] http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/1490023,Krolestwo-Beskidu-Zaczelo-sie-od-koledowania [dostęp: 28.02.2017].

[116] http://www.zespolslask.pl/workspace/uploads/KROLESTWOBESKIDU.pdf [dostęp: 28.02.2017].

ku własnych, głębszych doznań muzycznych, co niewątpliwie świadczy o ich jednostkowości.

Jedną z grup hybrydowych na terenie Beskidu Śląskiego jest zespół Trio, który tworzą: Zbigniew Wałach, Wojciech Golec[117] i Marcin Żupański[118]. Ci trzej muzycy o różnych doświadczeniach muzycznych zarówno w wykonawstwie, jak i w wykształceniu stworzyli i opracowali materiał muzyczny będący kompilacją ich doznań w sferze ludowości i klasyki. Na ich przeszłość muzyczną składają się przeróżne projekty związane z muzykami i grupami ludowymi Karpat, z muzyką rozrywkową, jazzową[119]. Sam Zbigniew Wałach mówi o sobie: „Jestem pasjonatem muzycznym, poszukiwaczem […]"[120].

Według autorki zauważyć można kolejny nurt stworzony na kanwie folkowego. Są to tzw. *hybrydy*. Wytwór ten rozumiany jest jako bazowanie na doświadczeniach ludowych, na repertuarze, i jednocześnie jako tworzenie własnej muzyki, która nie sięga do konkretnych szlagierów z repertuaru ludowego. Zespół Trio dobrze wpisuje się w tę konwencję. Członkowie zespołu i twórcy płyty są otwarci na muzykę ludową bez względu na wcześniejsze doświadczenia muzyczne i wykształcenie.

Wojciech Golec tak mówi o tworzeniu płyty: „Najważniejsze w tym było to, aby znaleźć język […], kiedy Zbigniew przychodzi z kompozycją, opowiada skąd się to wzięło, żeby nie przeintelektualizować poprzez wiedzę ogólnomuzyczną, żeby zagrać to, co Zbigniew miał na myśli"[121]. Sami muzycy nie są skłonni do nazywania swojej muzyki: „Nie jesteśmy od nazywania, jesteśmy od poszukiwania i muzykowania [Marcin Żupański]. To jest world music czy etno […]. Na pewno dużo jest improwizacji, jeśli człowiek chce coś wyrazić muzycznie, chce nadać temu jakiś kształt niewymuszony, to ciągnie tę linię, to się otwiera, a jeśli nikt go nie ogranicza […] my nawzajem się inspirujemy [Zbigniew Wałach]"[122].

---

[117] **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.

[118] **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 Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Współpracował i występował z Markiem Grechutą, Grzegorzem Turnauem, Stanisławem Sojką, Beatą Bednarz, a także ze znanymi polskimi jazzmanami: Januszem Muniakiem, Urszulą Dudziak, Janem „Ptaszynem" Wróblewskim, Piotrem Wojtasikiem.

[119] M. Trębaczewska: *Między folklorem a folkiem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*. Warszawa 2011, s. 110–118.

[120] Płyta *Barwy Ziemi – Głosy Natury*, 2013, wywiad autorki pracy z członkami zespołu.

[121] Ibidem.

[122] Ibidem.

„[…] ja mam takie marzenia i pragnienia wewnętrzne, że jak ktoś nas słucha, to maluje obrazy, widzi nas, maluje tą przestrzeń […], żeby to wpłynęło na jego wrażliwość [Wojciech Golec]. Jest potrzebna duża świadomość, każdy muzyk ma swój czas, każdy musi czuć się komfortowo, musi być jedno serce [Marcin Żupański]. Nie mamy presji, że ktoś coś musi udowodnić, gramy tak, jak czujemy, każdy porusza się w swojej płaszczyźnie, swoim świecie. Z improwizacją człowiek się uwalnia, przy dobrych relacjach człowiek może tę improwizację daleko posunąć […] jest to live act […], nam muzykowanie sprawia dużo radości, jest to świeże, nieprzeterminowane [Wojciech Golec]"[123].

Marcin Żupański z kolei mówi o przekształceniach folkloru: „[…] repertuar muzyczny można dowolnie przetwarzać, muzyka ludowa jest bardzo bogata. Musi być szacunek do archaicznej muzyki, nie można jej niszczyć. Utwór może być wieloczęściową formą, ale zawsze jest powrót do autentyku. Byłem zafascynowany surowością brzmienia, archaicznym brzmieniem instrumentu […]. Wszelkie niedoskonałości działają na korzyć tej muzyki. Najważniejsza jest szczerość przekazu. Przetworzenie jest poważnym zadaniem, można nadać inną harmonię, brzmienie"[124].

Płyta *Barwy Ziemi – Głosy Natury*[125] zawiera ciekawy materiał, który tylko w niewielkim stopniu zawiera konkretne cytaty muzyki beskidzkiej. Tytuł utworu *Baranio* nawiązuje do drugiego co do wysokości szczytu umiejscowionego w Beskidzie Śląskim (jest granicą między Beskidem Śląskim a Żywieckim). Początkowe unisono akordeonu i skrzypiec (pizzicato) stanowi ciekawy zabieg kolorystyczny, a śpiew w gwarze beskidzkiej dopełnia całości. *Doliny* to jedna z najbardziej rozpoznawalnych pieśni pasterskich Beskidu. Jej zapisy można odnaleźć w wielu śpiewnikach[126]. Melodia pozostaje bez zmian, wykonywana jest na piszczałce pasterskiej. Z kolei nowa aranżacja – klarnet basowy czy akordeon – wykraczająca poza przyjętą dla tej pieśni konwencję w popularnym obiegu, nadaje temu utworowi nowy wymiar, nową jakość. Takie barwy wzmagają odczucie tajemniczości i wywołują w słuchaczach nostalgię. *Gronicek* stanowi nawiązanie do znanej pieśni beskidzkiej. Melodia została ukazana w nowej postaci, świeższej (?), innej – to już należy od oceny każdego słuchacza. Szybsze tempo prezentują kompozycje *Kozioł* (zasadnicza dominacja skrzypiec) czy *Kamraci*, w których pojawiają się dodatkowo idiofony (m.in. grzechotki), śpiew (Zbigniew Wałach) i elementy orientalizmów (fragmenty skali cygańskiej). Zaskakuje natomiast utwór *Ruben*, który na tej płycie wykonywany jest świeżo, z nową koncepcją (wcześniej ten motyw melodyczny pojawił sie w twórczości Zbigniewa Wałacha w utworze o tym samym tytule,

[123] Płyta *Barwy Ziemi – Głosy Natury*, 2013, wywiad autorki pracy z członkami zespołu.
[124] Wywiad autorki pracy z Marcinem Żupańskim, czerwiec 2016.
[125] Płyta *Barwy Ziemi – Głosy Natury*, 2013 (archiwum prywatne autorki pracy).
[126] A. Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*…

podczas współpracy z Krzysztofem i Stanisławem Lasoniami[127]). Słychać wyraźne wpływy argentyńskie (rytmy tanga), a urozmaiceniem są popisy solowe każdego z muzyków.

Na całej płycie słychać niesamowitą wolność w wykonaniach, bez ograniczeń harmonicznych, ale też z dużą swobodą, bez przesadności, bez nadmiernej kombinacji w liczbie dźwięków. Są tu cezury, „oddechy bez natłoku nut". Sporadycznie pojawia się tekst śpiewany – raczej jest to płyta z dominacją wykonań instrumentalnych (*Dom* – szczególnie tutaj nastrój jest podkreślony unisonami w środkowej części utworu – skrzypce, akordeon, klarnet basowy; w utworze *Pożegnanie* słychać pewną nonszalancję i zadziorność muzyczną, które mogą kojarzyć się z muzyką jazzową lat 30. XX wieku; w *Uwielbieniu* fragmenty szybkie przeplatają się z tymi pełnymi zadumy, dopełnieniem zaś jest *Stefan Swing*, w którym usłyszeć można motywy z muzyki romskiej i prawdopodobnie inspiracje postaciami muzyków romskich). Całość zwieńczona jest wywiadem z członkami grupy Trio, którzy wypowiadają się na temat swojej muzyki i działalności, choć ostateczną 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. Z tego powodu materiał ten jest bardzo ciekawy, zaskakujący, ale też trudny do klasyfikacji.

5.5. Podsumowanie

Przemiany endogenne i egzogenne w repertuarze beskidzkim związane są z różnymi czynnikami, a ustosunkowanie się do nich może mieć wymiar ambiwalentny. W pierwszym przypadku, według autorki, mogą one podążać w dwóch kierunkach, w zależności od świadomości repertuarowej muzyków ludowych. Transformacja może zatem przebiegać w sposób świadomy, gdzie bazę stanowi autentyczny, dobrze znany repertuar (wariabilność – Merriam, *hybrydyzacja* – m.in. zespół Trio). Takie przekształcenia wydają się akceptowalne w lokalnej społeczności, co podyktowane jest niewątpliwie autorytetem lidera zespołu (Zbigniew Wałach), który niejako pełni funkcję „strażnika tradycji". Z kolei w przypadku braku mocnych podstaw repertuarowych, braku ich świadomości (są to cechy charakteryzujące zwykle młodych muzyków, grających często w celach zarobkowych) następuje bezrefleksyjne powtarzanie materiału muzycznego (bez kontynuacji np. manier wykonawczych specyfikujących dany region), które może prowadzić do „zubożenia muzycznego", a nawet do „utraty tradycji muzycznej". Według autorki pracy (o czym była mowa) beskidzka kultura muzyczna – w kontekście przemian akulturacyjnych – częściowo odpowiada

[127] Płyta *Wołanie* (Wałasi i Lasoniowie), 2013.

zjawisku wymiany pojedynczych elementów tradycji muzycznej i pluralistycznej koegzystencji tradycji muzycznych.

Analiza materiałów empirycznych polskich i zastanych (polskich, czeskich, słowackich) pozwoliła na stwierdzenie, że beskidzki folklor muzyczny wszystkich wymienionych grup rozwija się samodzielnie, ale też czerpie z repertuaru sąsiadów. Poszczególne grupy łączy wspólny repertuar, ale dzięki szczegółowej analizie możliwe jest wykazanie różnic, które występują w postaci wariantów. Specyfika pogranicznego usytuowania sprzyjała w przeszłości wspólnym kontaktom, a tym samym wymianie elementów kultury – wspólne muzykowanie (m.in. muzyka w karczmie, kontakty handlowe – jarmarki). Dzisiaj również ma miejsce wiele sytuacji służących wymianie repertuaru muzycznego (imprezy towarzyskie, festiwale, przeglądy i bale).

Rozdział 6

Przekaz międzypokoleniowy a koncepcje wychowania muzycznego oparte na folklorze

6.1. Przekaz międzypokoleniowy

Folklor muzyczny kultywowany był w Beskidzie Śląskim dzięki przekazowi pokoleniowemu, który mógł następować w linii pokrewieństwa, np. ojciec – syn, matka – córka, czy też na linii mistrz – uczeń. Współcześnie taki sposób nauczania pieśni funkcjonuje w zespołach regionalnych, ale też w trakcie indywidualnych lekcji gry na instrumentach. Obecnie naukę gry na skrzypcach prowadzą Monika Wałach (ur. 1966) z Jaworzynki i Zbigniew Wałach (ur. 1961) z Istebnej[1].

Pierwsza z wymienionych osób edukuje dzieci i młodzież w ramach zajęć pozaszkolnych w szkole podstawowej[2]. Metoda edukacji polega na nauczaniu w przekazie bezpośrednim, ze słuchu. Dzieci i młodzież poznają repertuar pieśniowy z Trójwsi i na tych znanych melodiach bazują, ucząc się gry na skrzypcach. Pierwsze lekcje dotyczą zasad trzymania instrumentu (lewa i prawa ręka, postawa), smyczkowania na pustych strunach oraz ustawienia pierwszego palca, stopniowo po palec czwarty[3]. Kolejne etapy gry nie są już spójne. Monika Wałach wprowadza swego rodzaju schematy, które można porównać do tabulatur (aneks 3, fotografia 10), a tym samym pomija naukę nut (sama nie zna nut, a swoją grę wspomaga zapisami układu palców na strunach). Jan Tacina w swojej metodzie stopniowo wprowadzał granie melodii ludowych, również kierując

[1] Więcej: podrozdział 2.10. *Zespoły, imprezy, organizacje*.

[2] Zajęcia odbywają się w Szkole Podstawowej nr 1 im. ks. J. Twardowskiego w Istebnej-Jaworzynce; więcej: M. Szyndler: *Repertuar muzyczny południowej części Śląska Cieszyńskiego (Beskid Śląski) – tradycja i współczesność*. Tekst w ramach grantu IMIT w zakresie projektu „Muzyczne Białe Plamy" – październik 2011 – lipiec 2012, http://imit.org.pl/uploads/materials/files/Magdalena%20Szyndler.pdf [dostęp: 6.06.2016].

[3] Aneks 3. Fotografie, fotografie 8 i 9.

się ich prostotą (pierwsze zapisy dotyczą gry na pustych strunach, zróżnicowane są jedynie wartości rytmiczne w zakresie dwóch zmian, np. ćwierćnuty i ósemki). Wraz z ćwiczeniem szesnastek pojawia się zapis głosu wtórującego najczęściej w odległości tercji i kwinty, a później oktawy[4].

Monika Wałach dzięki prowadzonym zajęciom wyławia talenty muzyczne, które w późniejszym etapie wspomagają jej działalność folklorystyczną i muzyczną. Jej uczniowie stają się stopniowo członkami jej zespołów (Mała Jetelinka, Jetelinka).

Z kolei Zbigniew Wałach, jak pisze Zbigniew Jerzy Przerembski, wybitny etnomuzykolog, „jest jednym z najbardziej zasłużonych regionalistów, dzięki któremu młodzi grają dzisiaj muzykę własnej ziemi oraz powracają do swych korzeni i tradycji"[5]. Rzeczywiście jest on osobą łączącą pokolenia muzyków ludowych w Beskidzie. Jego uczniowie przez lata byli jednocześnie członkami jego kapeli Wałasi (np. Jan Kaczmarzyk, a obecnie Rafał Bałaś, Marta Matuszna). Naucza gry na gajdach śląskich, na skrzypcach. Wykorzystuje dobrze znany repertuar beskidzki, opierając się na metodzie słuchowej (sam nie zna nut).

6.2. Przegląd wybranych koncepcji muzycznych opartych na folklorze

Dzieje wychowania muzycznego i różnorodne koncepcje z nimi związane stanowią osobną i rozległą dyscyplinę, a na potrzeby tej rozprawy zostaną omówione w sposób skrócony, ale przejrzysty, tym bardziej że nie są one głównym tematem pracy – stąd podejście wybiórcze, nakierowane na powiązania z folklorem i folklorystyką. „Różne koncepcje wychowania estetycznego człowieka, jakie spotykamy w literaturze przedmiotu, zasadniczo wywodzą się z dwu źródeł: po pierwsze – z filozofii […] oraz po drugie – z reform społecznych, czyli z problematyki wychowania człowieka i społeczeństwa, a więc z pedagogiki"[6].

Pierwsze idee związane z wychowaniem poprzez muzykę zrodziły się – jak wiadomo – już w starożytnej Grecji. Zostały opisane w głównych dziełach największych filozofów, tj. Platona (*Państwo*) oraz Arystotelesa (*Polityka*)[7], i były świadectwem przekonań, zgodnie z którymi muzyka jako sztuka oddziaływała na kształtowanie młodego człowieka (miała posiadać nie tylko właściwości wy-

[4] J. Tacina: *Nauka gry na skrzypcach lub mandolinie oparta na muzyce ludowej*. Cz. I. Bielsko-Biała 1965, s. 5.

[5] http://www.mapakultury.pl/art,pl,mapa-kultury,132264.html [dostęp: 6.07.2016].

[6] J. Uchyła-Zroski: *Sztuka w edukacji jako estetyczny nurt wychowania*. W: *Wartości w muzyce*. T. 3. Red. J. Uchyła-Zroski. Katowice 2010, s. 227.

[7] D. Malko: *Metodyka wychowania muzycznego w przedszkolu*. Warszawa 1988, s. 8; również: M. Przychodzińska-Kaciczak: *Muzyka i wychowanie*. Warszawa 1979, s. 17; J. Lasocki, J. Powroźniak: *Wychowanie muzyczne w szkole*. Kraków 1970, s. 108.

chowawcze, ale również katartyczne). Kolejne teorie bazowały na dokonaniach starożytnych i pojawiły się w oświeceniu (Jean-Jacques Rousseau[8], Immanuel Kant, Johann Heinrich Pestalozzi[9]). **Jean-Jacques Rousseau**[10] dokładnie opisał potrzebę działania za pomocą muzyki w różnych jej formach, tzn. nie tylko przez odtwarzanie (śpiew, solfeż), ale także przez twórczość (komponowanie melodii) – *względna metoda kształcenia słuchu*[11]. Jako pierwszy w dziejach pedagogiki sformułował wskazania teoretyczne i praktyczne związane z wychowaniem muzycznym[12]. Jego poglądy miały wpływ na kolejne nurty reprezentowane w różnych krajach (Hans Georg Nägeli, John Curwen, Maria Montessori, Émile Jaques-Dalcroze)[13]. Koncepcje Jaques'a-Dalcroze'a, Orffa czy Kodálya stanowiły kolejne ogniwo łączące europejskie systemy wychowania muzycznego, ale jedynie ostatni w pełni sięgał do materiału ludowego, który stanowił bazę jego działań (pomimo tego w dalszej części pracy zostały omówione wszystkie, ze względu na wzajemne powiązania teoretyczne).

Koncepcje Rousseau podjął i w pełni zrealizował **Émile Jaques-Dalcroze** (1865–1950)[14]. W swoim założeniu inspirował się działalnością pedagogów i psychologów tzw. nowego wychowania, którzy poszukiwali programów i metod wychowania w różnych dziedzinach sztuki, tj. plastyce, muzyce, teatrze, literaturze[15]. W systemie Dalcroze'a dominowały powiązanie rytmiki z plastyką, solfeż i improwizacja. Szczególny nacisk kładł on na ruchową realizację muzyki, czyli tzw. uplastycznioną muzykę. Przy pomocy ustalonych ruchów ciała można było wyrazić głębsze treści muzyczne (poza płaszczyzną nutową – metrorytmiką, agogiką czy dynamiką). Podkreślał również zasadniczą, formotwórczą rolę

[8] J.J. Rousseau: *Emil, czyli o wychowaniu*. Przeł. F. Wnorowski. Wrocław 1955.

[9] J.H. Pestalozzi: Przedmowa do podręcznika: M.T. Pfeiffer, H.G. Nageli: *Nauka śpiewu według Zasad Pestalozziego*. W: D. Malko: *Metodyka wychowania muzycznego…*, s. 8.

[10] Jak pisze Maria Przychodzińska-Kaciczak: „J. Rousseau był twórcą najprostszego sposobu czytania i zapisu melodii, tzw. metody cyfrowej. Metoda ta rozwinięta przez P. Galina (1780–1822), a następnie przez grupę francuskich i angielskich pedagogów przyczyniła się w sposób zasadniczy do powstania tzw. względnej metody w kształceniu słuchu, stosowanej szeroko w XIX i XX wieku" (patrz: M. Przychodzińska-Kaciczak: *Muzyka i wychowanie…*, s. 238.).

[11] M. Przychodzińska-Kaciczak: *Polskie koncepcje powszechnego wychowania muzycznego. Tradycje i współczesność*. Warszawa 1979, s. 19.

[12] J. Lasocki, J. Powroźniak: *Wychowanie muzyczne w szkole…*, s. 130. Również filozofowie XIX wieku mocno nawiązywali do myśli oświeceniowych, w których na pierwszy plan wysuwano wychowawczą rolę sztuki (Johann Gottfried Herder, Johann Wolfgang von Goethe, Georg Wilhelm Hegel, Arthur Schopenhauer, Auguste Comte, Herbert Spencer i inni).

[13] Maria Przychodzińska-Kaciczak szczegółowo odwołała się do poszczególnych twórców i ich koncepcji: M. Przychodzińska-Kaciczak: *Polskie koncepcje powszechnego wychowania muzycznego…*, s. 18–28.

[14] Ważniejsze prace Dalcroze'a: *Rytm, muzyka, wychowanie* (1920), *Muzyka i dziecko* (1940).

[15] Ovide Decroly, John Dewey, Adolphe Ferrière (więcej: I. Wojnar: *Estetyka i wychowanie*. Warszawa 1964, s. 139–148).

rytmu. Solfeż z kolei oparty jest na metodzie absolutnej i na studium gam – Dalcroze w obrębie skali od c^1 do c^2 stworzył setki ćwiczeń w różnych tonacjach. Po tego typu ćwiczeniach stosował rozpoznawanie interwałów oraz dyktanda muzyczne[16]. Ostatnim ogniwem tej koncepcji była improwizacja w obrębie zarówno gry nauczyciela (fortepian), jak i działań ze strony wychowanków (improwizacyjne formy ruchu). Wszystkie trzy człony tej metody były pod względem teorii i praktyki ściśle ze sobą powiązane: „Celem mego nauczania jest doprowadzenie uczniów do tego, by mogli powiedzieć przy ukończeniu studiów nie »ja wiem«, ale »ja odczuwam«, a następnie by stworzyć w nich pragnienie wypowiedzenia się"[17]. Według autora jego idea zakładała traktowanie rytmiki nie jako sztukę, ale jako metodę wychowania, dzięki której uczniowie mogli w pełni przeżywać i rozumieć koncepcje rytmu – elementu bez wątpienia podstawowego we wszystkich dziedzinach sztuki[18].

Carl Orff (1895–1982) w swoim programie przeciwstawiał się „naginaniu" dziecka do metod uwzględniających jedynie wzory muzyki dojrzałej. Krytykował system wychowania muzycznego, który nie pozwalał na spontaniczny, artystyczny rozwój uczniów. Błędem było według niego również sprowadzanie działań muzycznych do czynności jedynie odtwórczych. W swoich ideach **odszedł od traktowania muzyki jako wyizolowanej części, łączył ją z kulturą**, z ekspresją w życiu współczesnego człowieka (podobnie jak koncepcje traktujące muzykę ludową jako wytwór kultury, który można jedynie analizować w jej kontekście). Orff uważał, że muzyka jest przedłużeniem mowy, a muzyka instrumentalna z kolei – kontynuacją ruchu-gestu[19]. Kładł duży nacisk na improwizację, spontaniczność, a tym samym aktywność twórczą. Na tej drodze powstaje rytm, melodia, która podlega rytmizacji, struktura wielogłosowa, instrumentacja, forma i ruch (wykorzystywał dziecięcą intuicję muzyczną, aby uczyć technik i form kompozytorskich, np. repryza, wariacje, rondo, kanon). Specyfiką działań Orffa była nauka gry na instrumentach perkusyjnych o określonej i nieokreślonej wysokości dźwięku (bębenki, talerze, kastaniety, trójkąty, grzechotki oraz dzwonki, ksylofony, metalofony, kotły). W kolejnym etapie były to instrumenty chordofonowe, m.in. fidele, mandoliny, gitary, skrzypce, ale też przedstawiciele grupy aerofonów, tj. flety proste, harmonijki ustne[20]. Materiał muzyczny w początkowym etapie oparty był na skali pentatonicznej: „Orff uzasadnia rozpoczynanie od pentatoniki tym, że według licznych przeprowadzonych badań taka skala jest naturalnym sposobem muzycznego myślenia dziecka w kulturze europejskiej

[16] M. Przychodzińska-Kaciczak: *Polskie koncepcje powszechnego wychowania muzycznego…*, s. 27.

[17] É.J. Dalcroze za: M. Przychodzińska-Kaciczak: *Muzyka i wychowanie…*, s. 22.

[18] Więcej: É. Jaques-Dalcroze: *La rythmique*. T. 1 i 2. Lausanne 1916–1918 za: M. Przychodzińska-Kaciczak: *Polskie koncepcje powszechnego wychowania muzycznego…*, s. 26.

[19] M. Przychodzińska-Kaciczak: *Muzyka i wychowanie…*, s. 30.

[20] J. Lasocki, J. Powroźniak: *Wychowanie muzyczne w szkole…*, s. 182.

i w wielu kulturach, np. wschodnioazjatyckiej"[21]. Po takich działaniach wprowadzane były dopiero skale: lidyjska, miksolidyjska, eolska, dorycka, frygijska. Skala majorowa i minorowa najpierw używane były z towarzyszeniem burdonu i ostinata, a następnie uwzględniano funkcje harmoniczne[22]. Orff bazował na materiale swojego autorstwa, ale również na dawnych balladach i pieśniach ludowych (w źródle jest to repertuar niemiecki, który zmieniał się w zależności od kraju i języka, do którego był adaptowany). Intencją Orffa nie była pamięciowa nauka zaproponowanych melodii – miały one pełnić funkcje wzorów do tworzenia melodii, burdonu, ostinata czy akompaniamentu.

Zdecydowanie dopiero **Zoltán Kodály** (1882–1967) **uwypuklił i wykorzystał te cechy materiału ludowego, które sprzyjały edukacji**. Był nie tylko wybitnym kompozytorem i dyrygentem, ale także znawcą rodzimego folkloru. Na początku XX wieku wraz z Belą Bartókiem podjął akcję zbierania folkloru muzycznego (jego praca doktorska związana była z architekturą węgierskiej pieśni ludowej). Praca z 1906 roku, *Stroficzna struktura węgierskiej pieśni ludowej*[23], wywarła ogromny wpływ na historyczno-ewolucyjną orientację Bartóka, który podjął rozważania na temat ewolucyjnych przemian pewnych typów wersów w węgierskiej pieśni ludowej[24]. Bartók był doskonałym znawcą rodzimej muzyki ludowej, co znalazło swoje odzwierciedlenie w twórczości artystycznej i edukacyjnej.

Kodály **był przekonany o artystycznej i komunikatywnej wartości pieśni ludowej**. Stworzył odrębny, specyficzny system muzyczno-metodyczny. Jego program opiera się przede wszystkim na węgierskiej muzyce ludowej (szczególnie na pieśni), a także na folklorze muzycznym innych narodów, niejako spokrewnionych etnicznie z węgierskim, oraz na repertuarze artystycznym. Wybór swój uzasadniał specyfiką kultury ludowej, której propagowanie miało na celu równoległe przybliżenie wartości patriotycznych i historycznych (teksty sporej grupy pieśni nawiązują do różnych okresów historycznych narodu węgierskiego)[25].

Płaszczyzna muzykologiczna dawnych pieśni węgierskich obfituje w proste układy interwałowe w obrębie skali pentatonicznej. Dopiero w późniejszym etapie edukacyjnym wprowadzane są skale modalne (ta cecha jest charakterystyczna również dla dziecięcych śpiewanek polskich, słowackich, czeskich czy morawskich)[26]. Według Kodálya działania takie miały na celu rozszerzenie

[21] M. Przychodzińska-Kaciczak: *Muzyka i wychowanie…*, s. 32.

[22] C. Orff: *Schulwerk – muzyka dla dzieci*. T. 1–5. Meinz 1950–1954.

[23] Z. Kodály: *A magyar népdal strófaszerkezete*. Budapest 1906; więcej informacji na temat folklorystycznej działalności Kodálya: S. Żerańska-Kominek: *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*. Warszawa 1995, s. 185, 193.

[24] Patrz: B. Bartók: *Die Melodien der madjarischen Soldatenlieder*. Wiedeń 1918.

[25] M. Przychodzińska-Kaciczak: *Muzyka i wychowanie…*, s. 40.

[26] Więcej na temat różnych rodzajów śpiewów dziecięcych i ich specyfiki: L. Bielawski: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*. Warszawa 1999, s. 247–260.

myślenia muzycznego dzieci, a tym samym wyjście poza obręb schematu dur-moll[27].

6.3. Koncepcje polskie – geneza i wpływy

Żywe zainteresowanie polską kulturą ludową, w tym pieśnią, nastąpiło w epoce romantycznej (początki można dostrzec już w oświeceniu)[28]. Pierwotna działalność Komisji Edukacji Narodowej miała być szansą na rozwój szkolnictwa i oświaty polskiej, a tym samym czynności te miały upowszechnić wychowanie muzyczne. Ze względu na odmienność sytuacji politycznej w poszczególnych zaborach eskalacja pierwiastków pedagogiki muzycznej przebiegała nierównomiernie[29].

Jak wiadomo, na początku XIX wieku miały miejsce pierwsze próby zorganizowania badań etnograficznych z refleksją naukową. W 1800 roku powstało Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk, które było jedyną ówczesną placówka naukową w Warszawie (Uniwersytet Warszawski otwarto dopiero w 1816 roku)[30]. Pierwszym obowiązującym programem badawczym tego czasu był apel Hugona Kołłątaja (1802), będący pomocniczym zbiorem płaszczyzn badawczych, które miały dotyczyć nauk historycznych. Kołłątaj zalecał zbadanie m.in. języka-gwary, ubioru, obrzędów, rękodzieła, chorób, pasterstwa, rolnictwa. Wśród wymienionych znalazł się też zapis dotyczący badań związanych z muzyką ludową. Program ten wskazywał na potrzebę przeprowadzenia dokładnej i systematycznej etnograficznej penetracji całego kraju, a obok różnych wytworów kultury materialnej znalazła się muzyka ludowa jako jedna z płaszczyzn kultury duchowej.

Badacze epoki romantycznej eksponowali głównie archaiczność oraz narodowy charakter kultury ludowej. Muzycy, folkloryści i artyści przyczynili się do rozpowszechnienia pierwiastków ludowych na ziemiach polskich. Szczególny

---

[27] Więcej: M. Jankowska: *Zoltan Kodály i jego pedagogika muzyczna*. Warszawa 1990.

[28] M. Kaczmarkiewicz: *Aspekt edukacyjny muzyki ludowej w tradycji wychowania muzycznego*. W: *Folklor i folkloryzm w edukacji i wychowaniu*. Red. H. Danel-Bobrzyk, J. Uchyła-Zroski. Katowice 2003, s. 20.

[29] W zaborze pruskim ożywioną działalność prowadził Hugo Kołłątaj, z kolei w zaborze rosyjskim zajęcia muzyczne były nadobowiązkowe. Pomimo tak trudnej sytuacji powstało wiele podręczników, które wniosły duży wkład w rozwój polskiej myśli w zakresie wychowania muzycznego, np: J. Elsner: *Początki muzyki, a szczególnie śpiewania chóralnego*. Warszawa 1818–1821; Z. Noskowski: *Cztery pory roku*. Warszawa 1890; Z. Rutkowski: *Śpiew i muzyka w szkole elementarnej*. Warszawa 1910; T. Klonowski: *Pieśni i piosneczki szkolne*. Poznań 1847, 1854, 1860 czy W. Wojnowski: *Śpiewnik dla szkół ludowych galicyjskich*. Kraków 1862. Więcej na temat podręczników i śpiewników wydanych w poszczególnych zaborach: J. Prosnak: *Polihymnia ucząca*. Warszawa 1976 oraz P. Dahlig: *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa 1998, s. 161–166.

[30] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna w epoce przedkolbergowskiej*. Seria II: „Prace specjalne" nr 9. Katowice 1999, s. 68.

wpływ na to miały *Ballady i romanse* (1822) Adama Mickiewicza, a dla historii folklorystyki polskiej duże znaczenie miała działalność Zoriana Dołęgi Chodakowskiego i Kazimierza Brodzińskiego[31]. W pierwszym trzydziestoleciu ukazywały się pojedyncze artykuły i rozprawy, dotyczące tworzenia stylu narodowego w muzyce (liczne odezwy, apele, postulaty zachęcające do prowadzenia badań terenowych)[32]. Po 1830 roku kręgi artystyczne, naukowe (muzycy, malarze, poeci, pisarze) organizowały spontaniczne wyprawy na tereny wiejskie. Dzięki nim gromadzono materiał folklorystyczny, często pieśniowy. Powstawały pierwsze zbiory pieśni (Kazimierz Władysław Wójcicki, Wacław Michał Zaleski, Żegota Pauli, Józef Konopka, Gustaw Herman Gizewiusz, Ludwik Zejszner, Wincenty Pol, Franciszek Wawrowski, Józef Lompa, nieco później Juliusz Roger). Specyfiką tych śpiewników był nikły zapis nutowy zgromadzonych pieśni, które zanotowali ówcześni kompozytorzy, m.in. Feliks Dobrzyński czy Karol Lipiński (większość badaczy-zbieraczy nie miała odpowiedniego wykształcenia muzycznego, aby móc zapisać teksty muzyczne)[33]. W innych krajach europejskich ukazywały się liczne publikacje pieśni, bajek czy mitów, m.in. w Niemczech – bajki braci Jacoba i Wilhelma Grimm, w Anglii – zbiór szkockich ballad Waltera Scotta, we Francji pierwsza edycja *Pieśni o Rolandzie*, w literaturze serbskiej obszerny zbiór pieśni serbsko-chorwackich Vuka Karadžicia itp.[34]. Z kolei folklorystykę czeską i słowacką reprezentowały prace i zbiory Františka Ladislava Čelakovskiego (*Slovenské národní písně*, 1822–1827), Pavla Josefa Šafařika (*Písně světské lidu slovenského*, 1823) oraz Františka Sušila (*Moravské národni písné*, 1835; *Moravské národni písné, sbírka nová*, 1840; *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřadsěnými*, 1835–1860)[35].

Ważną postacią dla folkloru polskiego (w ramach kultury materialnej, duchowej i społecznej) był Oskar Kolberg (1814–1890), wykształcony muzyki, folklorysta i badacz, który stworzył swoistą metodykę prowadzenia badań w terenie, archiwizacji zebranego materiału i jego analizy[36]. W latach 30. XX wieku wielość poglądów na temat ważności poszczególnych płaszczyzn w edukacji muzycznej spowodowała wyodrębnienie się czterech grup teoretycznych na temat celów wychowania muzycznego.

Pierwszą grupę stanowiły poglądy, które wiązały nauczanie muzyki z pieśnią i jej rolą. Liczni pedagodzy popierali to stanowisko (m.in. Jadwiga Wierz-

[31] Za: J. Pośpiech: *Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1864. Epoka przedkolbergowska*. Red. H. Kapełuś, J. Krzyżanowski. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 10.

[32] Ibidem.

[33] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna w epoce przedkolbergowskiej…*, s. 83–100.

[34] Więcej: G. Cocchiara: *Dzieje folklorystyki w Europie*. Przeł. W. Jekiel. Warszawa 1971, s. 205–282.

[35] Ibidem, s. 295–300.

[36] J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej*. Katowice 2000, s. 101.

bińska, Julia Baranowska-Borowa, Karol Hławiczka[37]), a niektórzy stwarzali własne koncepcje wychowania muzycznego (np. Stanisław Kazuro). Jednocześnie wielu z wymienionych pedagogów łączyło swoje teorie z kolejną (drugą) grupą celów wychowania poprzez muzykę, zakładającą, że uczenie pieśni miało również spowodować umuzykalnienie dzieci i wykształcenie w nich wrażliwości muzycznej – „Poglądy identyfikujące cele wychowania muzycznego z nauczaniem pieśni były najpowszechniejsze, zaznaczane w wielu podręcznikach i artykułach"[38].

Kolejne grupy poglądów wiązane były z nauczaniem muzyki na tle innych nauk humanistycznych i społecznych (m.in. Stanisław Kazuro, Tadeusz Joteyko, Józef Reiss) oraz z uwzględnieniem rozwoju personalnego i psychofizycznego. W 1920 roku pojawiła się również koncepcja umuzykalniania Stefana Wysockiego[39], który nie zgadzał się ze stanowiskiem jakoby głównym celem nauczania miały być umiejętności naśladowczo-odtwórcze. Poza tym podkreślał, że „[…] obudzenie muzykalności powinno być […] prowadzone przez stałe kontakty z żywą muzyką"[40]. W podobny sposób cele wychowania muzycznego pojmowała Flora Szczepanowska. Coraz śmielsze poglądy oraz szerokie pojmowanie celów wyodrębnił w swoich pracach Tadeusz Joteyko[41]. Według niego kształcenie muzyczne miało nie tylko umuzykalniać uczniów, ale przede wszystkim stwarzać dobrych odbiorców i koneserów sztuki, a zatem „nie odtwórczość, lecz poznawanie, a więc rozwój intelektu w kierunku sztuki muzycznej jest istotą tego przedmiotu"[42]. Głosił bardzo śmiałe poglądy, że człowiek muzykalny nie musi umieć grać ani śpiewać, nie musi też posiadać słuchu absolutnego, ale powinien mieć wykształconą wyobraźnię i wrażliwość muzyczną: „[…] pozostawmy więc sztukę odtwórczą artystom, którzy się jej specjalnie poświęcają, młodzież zaś szkolną kształćmy na dobrych słuchaczów, a wtedy role będą podzielone racjonalnie i szkoła ogólnokształcąca spełni swe właściwe zadanie"[43].

---

[37] P. Dahlig: *Tradycje muzyczne a ich przemiany…*, s. 163–165.

[38] M. Przychodzińska-Kaciczak: *Polskie koncepcje powszechnego wychowania muzycznego…*, s. 41.

[39] Był on naśladowcą metody Dalcroze'a. Ważniejsze publikacje: S. Wysocki: *Zarys celowego nauczania muzyki w szkole ogólnokształcącej*. Lwów 1921; Idem: *Lekcje słuchania muzyki*. Warszawa 1927; więcej: J. Lasocki, J. Powroźniak: *Wychowanie muzyczne w szkole…*, s. 184–185.

[40] Za: M. Przychodzińska-Kaciczak: *Polskie koncepcje powszechnego wychowania muzycznego…*, s. 42.

[41] Ważniejsze prace: T. Joteyko: *Problemat nauczania muzyki w szkołach ogólnokształcących*. Warszawa 1924; Idem: *Materiały do audycji muzycznych*. Warszawa 1929; Idem: *Nowy podręcznik do nauki muzyki w szkołach ogólnokształcących*. Warszawa 1926.

[42] Za: J. Lasocki, J. Powroźniak: *Wychowanie muzyczne w szkole…*, s. 154, również: M. Przychodzińska-Kaciczak: *Polskie koncepcje powszechnego wychowania muzycznego…*, s. 43.

[43] T. Joteyko: *Problemat nauczania muzyki…*, s. 11.

Stanisław Kazuro (1881–1961) działał w okresie międzywojennym i zdecydowanie był jednym z pedagogów, którzy przyczynili się do rozwoju pedagogiki muzycznej w Polsce. Był kompozytorem, dyrygentem i profesorem Konserwatorium Muzycznego w Warszawie. Stworzył koncepcję solfeggia równoznacznego z upowszechnianiem muzyki. Swoją metodę propagował w chórach, w Konserwatorium Muzycznym w Warszawie, a także w licznych książkach, artykułach i broszurach. Według niego nauczanie miało polegać na czytaniu nut głosem (ujęcie tradycyjne), ale jak podkreślał, „[…] ta umiejętność jest następstwem wyprzedzającego je słyszenia muzyki w myśli, ujmowaniem jej wyobraźnią od najprostszych struktur do zawiłych utworów. Czytanie w myśli […] jest też kontemplacją, przeżyciem muzycznym”[44]. Kazuro sprzeciwiał się tradycyjnym formom nauczania muzyki. Dotyczyło to zarówno tradycyjnego uczenia śpiewu, jak i mechanicznego – według niego – nauczania gry na instrumentach. Uważał, że taka nauka powinna być poprzedzona treningiem muzycznego myślenia – solfeggio. Wnioskował, że metoda ta ma prowadzić do wykształcenia słuchu absolutnego, bez którego jednostka nie jest w stanie zrozumieć w pełni świata muzyki. Podkreślał ogromną rolę nauki emisji głosu, która miała być całkowicie zespolona z rozwijaniem słuchu muzycznego. Niestety, metoda ta według Marii Przychodzińskiej-Kaciczak nie była pełna i konsekwentna. Stosunek Kazury do teorii jako nauki spowodował przeintlektualizowanie procesu kształcenia[45].

Józef Karol Lasocki (1907–1996) był polskim dyrygentem, kompozytorem, pedagogiem i propagatorem życia muzycznego. Działał m.in. w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej we Wrocławiu, popularyzował muzykę i nauczał przedmiotów teoretycznych w Międzyrzeczu, Celestynowie, Warszawie i Łucku. Pracował również w Łodzi, a z jego inicjatywy powstał „Poradnik Muzyczny” (którego był redaktorem naczelnym). Był autorem wielu podręczników muzycznych, m.in. *Podstawowych wiadomości z nauki o muzyce* (1950), *Małego solfeżu* (1951) czy tomów 1–3 *Solfeżu* (1949–1952). Razem z Józefem Powroźniakiem wydał pozycję *Wychowanie muzyczne w szkole*, w której autorzy podejmują kwestie teoretyczne i metodyczne. Znalazły się w niej tematy związane z audycjami muzycznymi, pracą z chórem czy organizacją życia muzycznego w Polsce. W audycjach muzycznych Lasocki poruszał problematykę skoncentrowaną wokół celów zajęć, zadań poznawczych i wychowawczych, percepcji muzycznej, treści oraz samej organizacji. Wspomniał również o **folklorze** i jego roli w muzyce tworzonej przez różnych kompozytorów oraz o roli muzyki różnych narodów i kontynentów[46].

---

[44] M. Przychodzińska-Kaciczak: *Polskie koncepcje powszechnego wychowania muzycznego…*, s. 72–73.

[45] Ibidem, s. 77.

[46] J. Lasocki, J. Powroźniak: *Wychowanie muzyczne w szkole…*, s. 233–257.

Kolejną postacią **propagującą w kształceniu elementy muzyki ludowej** był **Józef Powroźniak** (1902–1989) – pedagog, publicysta i działacz związany z życiem muzycznym. Studiował zarówno filologię polską na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, jak i grę na skrzypcach oraz teorię muzyki (u Józefa Władysława Reissa) w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie. Przed II wojną światową kierował ogniskiem metodycznym dla nauczycieli muzyki i śpiewu szkół ogólnokształcących województwa śląskiego. Był organizatorem koncertów i audycji dla młodzieży śląskiej. Po wojnie stworzył pierwsze Liceum Muzyczne w Katowicach (był jego dyrektorem do 1951 roku). Wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, był również jej dziekanem (1964–1967) oraz rektorem (1972–1975). Propagował różne inicjatywy muzyczne – przeglądy gitarowe, konkursy kompozytorskie – także w mediach. Był autorem książek popularyzujących znane postaci z historii muzyki (m.in. *Paganiniego*[47]) czy podręczników do nauki gry na gitarze, skrzypcach, akordeonie[48]. Wraz z Lasockim wydał wspomnianą już pozycję *Wychowanie muzyczne w szkole*, w której poruszał tematykę nauczania pieśni, pracy z zespołem instrumentalnym, pracowni muzycznej, szkolnego koła muzycznego czy wychowania muzycznego za granicą. W założeniach programowych nauki pieśni, oprócz repertuaru patriotycznego, żołnierskiego, harcerskiego itp., **uwzględniał również pieśni ludowe** (polecał zbiory pieśni ludowych z Górnego Śląska, osobno również pieśni górnicze)[49].

6.4. Koncepcje wychowania muzycznego – Śląsk Cieszyński

Jedną z czołowych postaci regionu związanych z edukacją muzyczną propagującą rodzimy folklor był **Karol Hławiczka** (1894–1976)[50], autor dwóch prac poświęconych nauczaniu muzyki, szczególnie śpiewu, w szkole powszechnej. Pierwszy z podręczników z 1925 roku *Główne zagadnienia metodyczne nauki śpiewu w szkole powszechnej*[51] jest bardzo szczegółowym przewodnikiem związanym z nauką śpiewu w klasach szkoły powszechnej (od I do VII). Zawiera następujące działy: I. *Kształcenie słuchu*, II. *Kształcenie głosu*, III. *Wykonanie*, IV. *Solfeż*, V. *Pieśni*.

---

[47] J. Powroźniak: *Paganini*. Warszawa 1972.

[48] Patrz: Z. Feliński, E. Górski, J. Powroźniak: *Szkoła gry na skrzypcach*. Cz. I i II. Warszawa 2010; J. Powroźniak: *ABC gitary*. Warszawa 2009.

[49] J. Lasocki, J. Powroźniak: *Wychowanie muzyczne w szkole…*, s. 183–230.

[50] Więcej: podrozdział 3.1. *Cieszyńskie zbiory pieśniowe oraz materiały prasowe. Działacze folkloryści*.

[51] K. Hławiczka: *Główne zagadnienia metodyczne nauki śpiewu w szkole powszechnej*. Cieszyn 1925 (dostępna w Książnicy Cieszyńskiej).

Autor tłumaczył teoretycznie, czym jest kształcenie słuchu, słuch muzyczny, ale także proponował praktyczne ćwiczenia związane z doskonaleniem „słuchu melodyjnego, poczucia rytmu i słuchu harmonicznego”[52]. Zalecał również ćwiczenia ruchowe powiązane z klaskaniem i taktowaniem. Rozprawa zawiera bardzo pragmatyczne informacje na temat budowy narządu głosowego, oddychania, higieny głosu. Zostały w niej poruszone zagadnienia związane z emocjami w śpiewie, ze sferą psychiczną: „Głównym celem śpiewu jest tworzenie piękna; ono jest tą potęgą, która duszę podnosi i uszlachetnia […], jeżeli dziecko ma pięknie śpiewać jakąś pieśń, musi myśleć o tem co śpiewa […], piękno śpiewu zależy jeszcze w większej mierze od uczucia, z jakiem pieśń śpiewamy, dlatego należy doprowadzić dzieci do tego, aby odczuły piękno pieśni i następnie z odczuciem je oddały […]. Zrozumiałem jest, że jeżeli nauczyciel pieśni nie kocha i nie raduje się z jej piękna, to i dziatki, które uczą się od niego więcej z serca do serca, niż z jego słów, zostaną dla pieśni obojętne”[53].

Hławiczka kładł ogromny nacisk na rolę nauczyciela w edukowaniu dzieci, na jego chęci oraz zaangażowanie. Zwracał dużą uwagę na rolę tekstu i jego interpretację. Ponadto proponował repertuar pieśni narodowych, patriotycznych, religijnych i ludowych. Pisał: „[…] przy układaniu programu trzeba pamiętać szczególnie o obowiązku wyuczenia najpopularniejszych i najważniejszych ogólnie śpiewanych i przyjętych pieśni, żeby dziecko mogło brać udział w ogólnych śpiewach i znało skarbnicę naszej pieśni ludowej”[54]. W repertuarze znalazły się pieśni o zabarwieniu religijnym, m.in. *Święty Mikołaj*, *Pójdźmy wszyscy*, *Kiedy ranne*, pieśni narodowe, tj. *Pieśń legjonów*, *Boże coś Polskę*, *Hymn narodowy*, czy ludowe bądź związane z tematyką ludową, tj. *Ojcowski dom*, *Wianki*, *Mazowsze*. Nawiązują one jak widać do folkloru polskiego, ale też regionalnego (przykładem może być wspomniana pieśń *Ojcowski dom*). W drugim podręczniku: *Solfeż polski. Podręcznik czytania nut głosem oparty na polskiej pieśni ludowej, w układzie 1, 2, 3 głosowym przeznaczony dla szkół powszechnych, średnich zawodowo-muzycznych i seminarjów nauczycielskich*[55]. Przewodnik ten ukazał się w czterech częściach w zależności od stopnia trudności (cz. I – C-dur, cz. II – G, F, D, B *major*, cz. III – A, E, D, H i G *minor*, cz. IV – pieśni w gamach majorowych i minorowych od 3 do 6 znaków). Zeszyt trzeci[56] zawiera przykłady pieśni ludowych z całej Polski, z różnych dostępnych zbiorów i czasopism (Kolberg, Roger, „Zaranie Śląskie”, ks. Mioduszewski). Śląsk Cieszyński reprezentują pieśni: *** (*Nie chciałam posłuchać ojca mego*); *** (*Doliny, doliny, doliny*) (dwugłos); *** (*Nie ma chmury, chmu-*

[52] Ibidem.

[53] Ibidem, s. 74.

[54] Ibidem, s. 111.

[55] K. Hławiczka: *Solfeż polski. Podręcznik czytania nut głosem oparty na polskiej pieśni ludowej, w układzie 1, 2, 3 głosowym przeznaczony dla szkół powszechnych, średnich zawodowo-muzycznych i seminarjów nauczycielskich*. Cz. III. Warszawa 1930.

[56] Jedyna część dostępna w Książnicy Cieszyńskiej.

reczki) (obrzędowa, weselna); *** (*Oj jezioro, jezioro*); *** (*Siadaj na wóz kochanie moje*) (obrzędowa, weselna)[57].

W latach 60. XX wieku również **Jan Tacina** (1909–1990)[58] zaproponował w Polsce nauczanie z wykorzystaniem repertuaru ludowego[59]. W swoim podręczniku zapisał melodie pochodzące z różnych regionów etnograficznych Polski (ze Śląska, Śląska Opolskiego, Śląska Cieszyńskiego, z Lubelskiego, Lubuskiego, z Wielkopolski, Kujaw, a także melodie poznańskie z zapisów Oskara Kolberga)[60]. „Wydawało mi się, że nauczanie muzyki nie powinno rozpoczynać się od czytania nut jako dziedziny wzrokowej. Z biegiem czasu zostałem wynalazcą nowej zasady i twórcą nowej metody, zwanej »**metodą całości melodycznych**«"[61]. Metoda ta oparta była o materiały folklorystyczne, a „ istotnym czynnikiem było nastawienie patriotyczne i sprawa ratowania dokumentów polskości na lewym brzegu rzeki Olzy"[62].Wymienioną metodę Tacina zaczął stosować po raz pierwszy w latach 30. XX wieku. Pomysł ten zrodził się podczas badań w terenie. Pisał: „Co mnie skłoniło do tego, że od pierwszego razu zamiast metody elementów wybrałem metodę całościową? – otóż to, że metoda elementów zajmuje wiele miejsca i czasu, a przede wszystkim to, że informator zanudziłby się przy takiej pracy […]. Zbieracz musi notować błyskawicznie, tak samo pieśni, jak i tańce"[63].

Celem nauczania za pomocą metody całościowej było osiągnięcie przez ucznia samodzielnej gry melodii i jej zapisu. Według autora **najlepszym materiałem był zestaw melodii ludowych**: „Jeżeli chodzi o repertuar dydaktyczny, to materiałem najlepiej odpowiadającym początkującemu uczniowi są utwory muzyki ludowej. Ich zaleta polega na tym, że podawane z pokolenia na pokolenie, ukształtowały się w ten sposób, że przybrały takie formy, jakie najlepiej mogą odpowiadać poziomowi i psychice ucznia rozpoczynającego swe kształcenie"[64]. W tym miejscu należy przytoczyć ważne słowa Taciny: „Nauczanie oparte na muzyce ludowej nie może być inne, jak tylko nauczaniem pamięciowym"[65]. Odwołując się do tej wypowiedzi w kontekście współczesnej edukacji ludowej, można stwierdzić, że rzeczywiście w tej kwestii (przynajmniej początkowo) reguła ta dotyczy obydwu systemów. Tacina w kolejnych fazach nauki wprowadzał zagadnienia teoretyczne związane z wysokością i długością brzmienia wybranych melodii, ale zasada pamięciowości wciąż obowiązywała. Element ten pozwalał skupić się na sposo-

[57] K. Hławiczka: *Solfeż polski…*, s. 7, 9, 17, 21, 28.

[58] Więcej: podrozdział 3.1. *Cieszyńskie zbiory pieśniowe oraz materiały prasowe. Działacze folkloryści.*

[59] J. Tacina: *Nauka gry na skrzypcach lub mandolinie…*

[60] Ibidem, s. 15.

[61] J. Tacina: *Ze wspomnień o moim zbieractwie*. „Kwartalnik Opolski" 1976, nr 4, s. 80. Wyróżnienie – M.S.

[62] Ibidem, s. 80.

[63] Ibidem, s. 81.

[64] J. Tacina: *Wstęp*. W: Idem: *Ze wspomnień o moim zbieractwie…*

[65] Ibidem.

bie gry, tj. na stronie technicznej (aparat gry, sposoby wydobycia dźwięku itp.). W dalszej fazie edukacji znalazł się opis dotyczący postawy, jaką należy przyjąć podczas gry, oraz wskazówki, jak trzymać instrument (w tym wypadku skrzypce): „Na skrzypcach gra się w pozycji stojącej. Przyjmując naturalny układ dłoni i palców, który cechuje się wklęsłością dłoni i zaokrągleniem palców, obejmujemy lewą dłonią szyjkę skrzypiec, wkładamy je pod brodę, wysuwając lewy bark dla podparcia skrzypiec i opierając ciężar głowy na podbródku”[66].

[66] J. Tacina: *Nauka gry na skrzypcach lub mandolinie…*, s. 5.

Rozdział 7

Znajomość pieśniowego repertuaru ludowego wśród dzieci i młodzieży Śląska Cieszyńskiego Metody i wyniki przeprowadzonych badań własnych

7.1. Podstawy metodologiczne badań własnych

Analiza merytorycznej literatury pozwoliła na wyłonienie celów badań, problemów badawczych oraz hipotezy głównej i hipotez szczegółowych. Problem główny dysertacji brzmiał: **Jaki jest współczesny stan pieśniowego folkloru muzycznego w Trójwsi i jego przekształceń w kontekście przemian kultury ludowej oraz dziejów historycznych Śląska Cieszyńskiego?**.

Jednym ze szczegółowych celów badań było ukazanie aktualnej wiedzy dzieci i młodzieży z Trójwsi i Cieszyna (wybrane grupy) na temat znajomości repertuaru związanego z folklorem muzycznym Śląska Cieszyńskiego, a tym samym dopełnienie holistycznego przedstawienia folkloru muzycznego Trójwsi w kontekście historycznym i kulturowym w postaci monografii[1].

Problemem badawczym jest próba odpowiedzi na pytanie: *Jaki jest współczesny stan folkloru muzycznego, szczególnie pieśniowego, w Trójwsi i w Cieszynie?*. W związku z tym wyklarowały się **hipoteza główna (HG)**[2], dotycząca badań przeprowadzonych w szkołach Śląska Cieszyńskiego: *Dzieci i młodzież zamieszkujący Trójwieś znają lepiej wokalny repertuar ludowy niż dzieci i młodzież z Cieszyna*, oraz **hipotezy szczegółowe (HSz)**:

– *Istnieje zależność pomiędzy znajomością pieśniowego repertuaru ludowego przez dzieci i młodzież a miejscem zamieszkania*;
– *Istnieje zależność pomiędzy znajomością pieśniowego repertuaru ludowego przez dzieci i młodzież a przekazem pokoleniowym*;

[1] Patrz: podrozdział 1.1. *Przedmiot, cel i zakres badań*.
[2] Ibidem.

– *Istnieje zależność pomiędzy znajomością pieśniowego repertuaru ludowego przez dzieci i młodzież a działalnością folklorystyczną placówek edukacyjnych i kulturalnych*;
– *Dzieci i młodzież z terenów wiejskich znają ludowy repertuar pieśniowy związany z pasterstwem lepiej niż dzieci i młodzież pochodzący z miasta*;
– *Dzieci i młodzież pochodzący z miasta znają ludowy repertuar pieśni z grupy powszechnych i popularnych lepiej niż dzieci i młodzież z terenów wiejskich*.

Aby wytłumaczyć dobór terenu badań, należy wspomnieć, że Beskid Śląski, a szczególnie jego południowo-wschodnia część od lat były obiektem zainteresowań autorki pracy. Ośrodek cieszyński z kolei był miejscowością losowo wybraną spośród wszystkich miejscowości Śląska Cieszyńskiego o statucie miasta (gminy miejskie: Cieszyn, Ustroń, Wisła; gminy miejsko-wiejskie: Skoczów, Strumień).

Specyfika środowiskowa Trójwsi i jej znajomość (m.in. przekaz pokoleniowy, kultywowanie tradycji i zwyczajów związanych z obrzędowością, wpływ kultury wołoskiej, zaangażowanie środowiska lokalnego, instytucje, ale też znajomość dziejów historycznych i kulturowych) pozwoliły autorce w zgłębieniu tematyki i w postawieniu wspomnianych hipotez.

W badaniach zastosowano jedną z metod pedagogicznych – sondaż diagnostyczny (omówiony w dalszej części pracy). Na podstawie podjętego problemu badawczego i przyjętych przez autorkę hipotez ustalono następujące zmienne: **zmienną zależną** – jest to stan wiedzy dzieci i młodzieży Trójwsi i Cieszyna na temat repertuaru związanego z folklorem muzycznym Śląska Cieszyńskiego; **zmienne niezależne** – to specyfika badanej grupy, tj. płeć, wiek, miejsce urodzenia i środowisko wychowawcze (miejsce zamieszkania), typ szkoły, lokalizacja szkoły, zadania do wykonania w teście wyboru.

Badania wykorzystujące metody pedagogiczne – sondaż diagnostyczny

Sondaż diagnostyczny to najpopularniejsza metoda stosowana w badaniach społecznych, a także pedagogicznych. Badania sondażowe obejmują wszelkiego typu zjawiska społeczne „o znaczeniu istotnym dla wychowania, ponadto stany świadomości społecznej, opinii i poglądów określonych zbiorowości, narastania badanych zjawisk, ich tendencji i nasilenia”[3]. W badaniach sondażowych niezwykle istotny jest dobór badanej grupy reprezentacyjnej z danej populacji generalnej. Musi ona najwierniej odzwierciedlać cechy i elementy określające całą populację[4].

[3] T. Pilch: *Zasady badań pedagogicznych. Strategie ilościowe i jakościowe*. Warszawa 2001, s. 79–80.

[4] Ibidem, s. 80.

Teren, organizacja, przebieg badań i opis badanych grup

W eksploracjach na terenie wybranych szkół Trójwsi i Cieszyna zastosowano badania reprezentacyjne. Z powodu dużej liczby uczniów będących przedstawicielami omawianego terenu niemożliwe było zastosowanie metody całościowej, dlatego skoncentrowano się na wybranej części analizowanej zbiorowości. „[…] badania metodą reprezentacyjną obejmują więc wszelkie zbiorowości ludzkie i mają na celu dostarczenie ilościowych i porównywalnych danych w tych sytuacjach, w których nie mamy realnych możliwości przebadania wszystkich osobników […]”[5].

W Trójwsi przeprowadzono badania w dwóch szkołach podstawowych (Koniaków, Jaworzynka) wśród 60 dzieci z klas VI. W Cieszynie były to również dwie szkoły podstawowe – 99 dzieci z klas VI. Gimnazjum z kolei było reprezentowane przez szkołę w Istebnej (jedyne gimnazjum w gminie) – 52 dzieci objętych testem. W Cieszynie również było to jedno gimnazjum – 36 dzieci wypełniło test (tabela 7.).

Tabela 7. Liczba respondentów w poszczególnych szkołach i miejscowościach

Miejscowość	Szkoła podstawowa	Gimnazjum
Wieś (Trójwieś)	60 (29 dz + 31 ch)	52 (22 dz + 30 ch)
Miasto (Cieszyn)	99 (52 dz + 47 ch)	36 (14 dz + 22 ch)
Ogółem	247 (117 dz + 130 ch)	

Objaśnienia: **dz** – dziewczęta; **ch** – chłopcy.

Źródło: Badania własne.

Autorka zastosowała test wyboru, który polegał na prawidłowym przyporządkowaniu usłyszanej melodii konkretnej pieśni ludowej (wykonanie instrumentalne) do podanych incipitów. W dodatkowym zadaniu uczniowie mieli dopasować fragment tekstu słownego do podanych incipitów (co zostało przedstawione w dalszej części pracy).

Szkoła podstawowa – specyfika

W Polsce struktura szkoły podstawowej przedstawia się jeszcze następująco:
- klasy I–III – nauczanie wczesnoszkolne;
- klasy IV–VI.

Nauczanie podstawowe podzielone jest na dwa etapy. Trzy pierwsze klasy należą do edukacji wczesnoszkolnej, podczas której zajęcia odbywają się z jednym nauczycielem (oprócz religii i języków obcych) i są przeznaczone dla dzieci w wieku od 7 do 10 lat. Nauczyciel sam kontroluje czas zajęć, dzieląc je na bloki.

[5] J. Sztumski: *Wstęp do metod i technik badań społecznych*. Warszawa 1984, s. 76.

Wśród różnych płaszczyzn nauczania znajdują sie również elementy edukacji muzycznej.

W klasach IV–VI nauczanie odbywa się w ramach przedmiotów, które są prowadzone przez nauczycieli specjalistów. Na tym etapie nauki oprócz przedmiotów humanistycznych, jak np. język polski, historia i społeczeństwo, występują też w programie nauczania przedmioty artystyczne – muzyka i plastyka[6].

Zgodnie z nową reformą szkolnictwa (z dnia 14 grudnia 2016[7]):

- w klasach I–III – nauczanie wczesnoszkolne – muzyka w ramach nauczania zintegrowanego,
- w klasach IV–VII – lekcja muzyki – jedna godzina w tygodniu.

Niewątpliwie najważniejszą zmianą zawartą w przedkładanej ustawie są rozwiązania dotyczące nowego ustroju szkolnego oraz związanych z tym modyfikacji w organizacji i funkcjonowaniu szkół i placówek oświatowych. Docelowa struktura szkolnictwa ma obejmować m.in. 8-letnią szkołę podstawową, tj. 1 września 2017 roku uczniowie kończący klasę VI szkoły podstawowej staną się uczniami VII klasy szkoły podstawowej. Rozpocznie się tym samym stopniowe wygaszanie gimnazjów. W roku szkolnym 2018/2019 gimnazja opuści ostatni rocznik dzieci z klas III[8].

Opis badań i charakterystyka narzędzi badawczych

Badania w wybranych szkołach podstawowych zostały poprzedzone badaniami pilotażowymi, wstępnymi, które miały na celu sprawdzenie narzędzi badawczych. W szkołach podstawowych oparto je o ankietę – test wyboru. Postępowaniem badawczym zostały objęte dzieci z klasy VI szkoły podstawowej w jednej z miejscowości należących do powiatu cieszyńskiego (na tym etapie została zachowana anonimowość na życzenie dyrekcji placówki).

Badania właściwe

Dzieci w klasach VI zostały poddane ankiecie – testowi wyboru. Test zawierał 10 zadań o charakterze słuchowym – należało dopasować usłyszaną melodię (barwa fortepianu) do jednej z dwóch możliwych odpowiedzi (incipity pieśni ludowych). W ankiecie znalazły się również 3 zadania tekstowe – dzieci miały dopasować fragment tekstu pieśni ludowej do jednej z dwóch możliwości (incipity pieśni ludowych).

---

[6] Rozporządzenie Ministra Edukacji narodowej z dnia 15 lutego 1999 r. w sprawie podstawy programowej kształcenia ogólnego na podstawie art. 22 ust. 2 pkt 2 ustawy z dnia 7 września 1991 r. o systemie oświaty (DzU z 1996 r. Nr 76, poz. 329 i Nr 106, poz. 496, z 1997 r. Nr 28, poz. 153 i Nr 141, poz. 943 oraz z 1998 r. Nr 117, poz. 759 i Nr 162, poz. 1126).

[7] http://www.dziennikustaw.gov.pl/du/2017/59/1 [dostęp: 12.01.2017].

[8] https://men.gov.pl/pl/reforma-prawo-oswiatowe/informacje-reforma-prawo-oswiatowe [dostęp: 1.01.2017].

Ankiety miały charakter anonimowy, należało jedynie podać miejscowość i klasę. Test wykonywany był przez dzieci w salach lekcyjnych podczas lekcji muzyki lub godzin z wychowawcą.

Gimnazjum – specyfika[9]

Gimnazja to szkoły ponadpodstawowe, do których uczęszcza młodzież w wieku od 13 do 16 lat (klasy I–III). Kształcenie ma charakter ogólny i obejmuje całe spektrum przedmiotów humanistycznych i ścisłych (m.in. język polski, historię, geografię, biologię, chemię, matematykę, fizykę, muzykę, plastykę). W 2009 roku zostały wprowadzone przedmioty uzupełniające, m.in. zajęcia artystyczne czy techniczne (do wyboru).

Badania w wybranych gimnazjach zostały poprzedzone badaniami pilotażowymi, wstępnymi, które miały na celu sprawdzenie narzędzi badawczych (ankieta – test wyboru).

Badania właściwe i narzędzia badawcze

Dzieci w klasach III zostały poddane ankiecie – testowi wyboru. Test, podobnie jak w przypadku klas VI szkoły podstawowej, zawierał 10 zadań o charakterze słuchowym – należało dopasować usłyszaną melodię (barwa fortepianu) tym razem do jednej z trzech możliwych odpowiedzi (incipity pieśni ludowych). W ankiecie znalazło się również 5 zadań tekstowych – dzieci musiały dopasować fragment tekstu pieśni ludowej do jednej z dwóch możliwości (incipity pieśni ludowych).

Ankiety miały charakter anonimowy, należało jedynie podać miejscowość i klasę. Test wykonywany był przez dzieci w salach lekcyjnych na lekcjach muzyki lub podczas godzin z wychowawcą.

7.2. Analiza i interpretacja wyników przeprowadzonych badań własnych

Szkoły podstawowe – Trójwieś (wieś)

- **Ankieta – test wyboru**

Zadanie nr 1

a) *Ciemna nocka, idym niom*
b) *Ojcowski dom*

Właściwa odpowiedź: **b**

[9] Zgodnie z reformą szkolnictwa z dnia 14 grudnia 2016 szkoły o charakterze gimnazjum zostają częściowo wchłoniete przez szkoły podstawowe (klasy VII–VIII) i licea (klasa I – dawna klasa III gimnazjum), więcej: https://men.gov.pl/pl/reforma-prawo-oswiatowe/informacje-reforma-prawo-oswiatowe [dostęp: 1.01.2017].

W badaniu brało udział 60 respondentów (29 dziewcząt i 31 chłopców). Udzielono 42 odpowiedzi poprawnych i 18 niepoprawnych (dziewczęta – 22 poprawne, chłopcy – 20 poprawnych).

Zadanie nr 2

a) *Gronie nasze, gronie*
b) *Idzie owczor gróniym*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 60 respondentów (29 dziewcząt i 31 chłopców). Udzielono 42 odpowiedzi poprawnych i 18 niepoprawnych (dziewczęta – 22 poprawne, chłopcy – 20 poprawne).

Zadanie nr 3

a) *Ojcowski dom*
b) *U kowola kuźnia murowano*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 60 respondentów (29 dziewcząt i 31 chłopców). Udzielono 44 odpowiedzi poprawnych i 16 niepoprawnych (dziewczęta – 25 poprawnych, chłopcy – 19 poprawnych).

Zadanie nr 4

a) *Przez Istebnym cesta*
b) *Hej koło Cieszyna*

Właściwa odpowiedź: **a**

W badaniu brało udział 60 respondentów (29 dziewcząt i 31 chłopców). Udzielono 38 odpowiedzi poprawnych i 22 niepoprawnych (dziewczęta – 21 poprawnych, chłopcy – 17 poprawnych).

Zadanie nr 5

a) *Płyniesz Olzo*
b) *U kowola kuźnia murowano*

Właściwa odpowiedź: **a**

W badaniu brało udział 60 respondentów (29 dziewcząt i 31 chłopców). Udzielono 49 odpowiedzi poprawnych i 11 niepoprawnych (dziewczęta – 24 poprawne, chłopcy – 25 poprawnych).

Zadanie nr 6

a) *Janiczek trawe siecze*
b) *U kowola kuźnia murowano*

Właściwa odpowiedź: **a**

W badaniu brało udział 60 respondentów (29 dziewcząt i 31 chłopców). Udzielono 44 odpowiedzi poprawnych i 16 niepoprawnych (dziewczęta – 22 poprawne, chłopcy – 22 poprawne).

Zadanie nr 7

a) *Szumi jawor, szumi*
b) *Hej koło Cieszyna*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 60 respondentów (29 dziewcząt i 31 chłopców). Udzielono 39 odpowiedzi poprawnych i 21 niepoprawnych (dziewczęta – 23 poprawne, chłopcy – 16 poprawnych).

Zadanie nr 8

a) *Idzie owczor gróniym*
b) *Doliny, doliny, doliny*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 60 respondentów (29 dziewcząt i 31 chłopców). Udzielono 41 odpowiedzi poprawnych i 19 niepoprawnych (dziewczęta – 24 poprawne, chłopcy – 17 poprawnych).

Zadanie nr 9

a) *Ciemna nocka, idym niom*
b) *Szumi jawor, szumi*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 60 respondentów (29 dziewcząt i 31 chłopców). Udzielono 48 odpowiedzi poprawnych i 12 niepoprawnych (dziewczęta – 25 poprawnych, chłopcy – 23 poprawne).

Zadanie nr 10

a) *Janiczek trawe siecze*
b) *Gronie nasze, gronie*

Właściwa odpowiedź: **a**

W badaniu brało udział 60 respondentów (29 dziewcząt i 31 chłopców). Udzielono 48 odpowiedzi poprawnych i 12 niepoprawnych (dziewczęta – 26 poprawnych, chłopcy – 22 poprawne).

Zadanie nr 11

Dopasuj fragment tekstu pieśni ludowej do odpowiedniego tytułu. Tylko jedna odpowiedź jest prawidłowa.

1) […] *dar Ojca Niebieskiego,*
chociażbyś przeszedł cały kraj,
nie znajdziesz piękniejszego […]

a) *Ojcowski dom*
b) *Idzie owczor gróniym*

Właściwa odpowiedź: **a**

W badaniu brało udział 60 respondentów (29 dziewcząt i 31 chłopców). Udzielono 48 odpowiedzi poprawnych i 12 niepoprawnych (dziewczęta – 26 poprawnych, chłopcy – 22 poprawne).

2) […] *nigdy nie zaginie góralska muzyka,*
góralska muzyka i góralskie granie,
nigdy nie zaginie w Beskidach śpiewanie […]

a) *Szumi jawor, szumi*
b) *Hej koło Cieszyna*
Właściwa odpowiedź: **a**

W badaniu brało udział 60 respondentów (29 dziewcząt i 31 chłopców). Udzielono 37 odpowiedzi poprawnych i 23 niepoprawnych (dziewczęta – 21 poprawnych, chłopcy – 16 poprawnych).

3) […] *a pod tą lipeczką stoi dzieweczka,*
stoi, stoi ustrojona, jakby była malowana,
jako dworeczka, hej, jako dworeczka […]

a) *Hej koło Cieszyna*
b) *Ojcowski dom*
Właściwa odpowiedź: **a**

W badaniu brało udział 60 respondentów (29 dziewcząt i 31 chłopców). Udzielono 37 odpowiedzi poprawnych i 23 niepoprawnych (dziewczęta – 20 poprawnych, chłopcy – 17 poprawnych).

Na podstawie ankiety dokonano zestawienia odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych udzielonych przez uczniów klas VI szkoły podstawowej z Trójwsi (tabela 8.), uwzględniono także poszczególne zadania testu (wykres 1.).

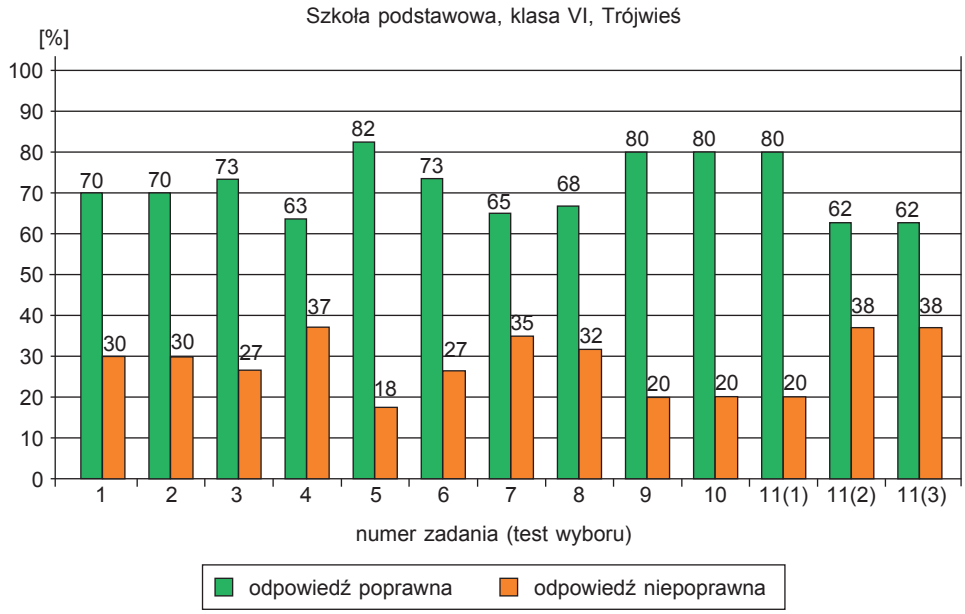
Tabela 8. Zestawienie odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych (szkoły podstawowe – wieś)

Szkoły podstawowe, klasa VI, Trójwieś				
Numer zadania	Dziewczęta		Chłopcy	
	odpowiedzi poprawne	odpowiedzi niepoprawne	odpowiedzi poprawne	odpowiedzi niepoprawne
1	22	7	20	11
2	22	7	20	11
3	25	4	19	12
4	21	8	17	14
5	24	5	25	6
6	22	7	22	9
7	23	6	16	15

cd. tab. 8

8	24	3	17	16
9	25	4	23	8
10	26	3	22	9
11(1)	26	3	22	9
11(2)	21	8	16	15
11(3)	20	9	17	14
Ogółem	301	74	256	149
% całości	39	9	33	19

Źródło: Badania własne.



Wykres 1. Zestawienie odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych w poszczególnych zadaniach testu (szkoły podstawowe – wieś)

Źródło: Badania własne.

Można wnioskować na podstawie przeprowadzonych badań, że dzieci reprezentujące środowisko wiejskie (Trójwieś – Istebna, Jaworzynka, Koniaków) są lepiej zorientowane w repertuarze charakterystycznym dla terenów górskich (Beskid Śląski) niż dzieci pochodzące z miasta – badanie całościowe wykazało 72% poprawnych odpowiedzi w badanej grupie (dziewczęta – 39%, chłopcy – 33%). Dotyczy to szczególnie pieśni: *** (*Ciemna nocka, idym niom*); *** (*Idzie owczor gróniym*); *** (*U kowola kuźnia murowano*); *** (*Przez Istebnym cesta*) czy pieśni typowej, wolnometrycznej: *Doliny, doliny, doliny*. Grupie tej nie jest

również obcy repertuar charakterystyczny dla Śląska Cieszyńskiego w ogóle – *Płyniesz Olzo* czy *Ojcowski dom*, gdzie pierwsza z pieśni jest niepisanym hymnem tego regionu, a drugą można usłyszeć podczas obrzędowości rodzinnej – na pogrzebach czy uroczystych jubileuszach i rocznicach. Repertuar taki wykorzystywany jest wśród mieszkańców Trójwsi w sytuacjach obrzędowych, ludycznych, kościelnych, ale też codziennych. Trójwieś to jeden z niewielu już regionów, gdzie kultywowane są dawne tradycje związane z obrzędowością rodzinną (szczególnie weselne – oczepiny) i doroczną. Podczas takich okazji wykonywane są pieśni z grupy powszechnych, dzięki czemu są one powtarzane i przekazywane.

Niemałe znaczenie ma tutaj działalność instytucji szkolnych, które propagują folklor tej ziemi. Dodatkowo czynności te są wzmacniane przez zespoły regionalne Istebna czy Koniaków, które prowadzą również grupy dziecięce i młodzieżowe.

Szkoły podstawowe – Cieszyn (miasto)

- **Ankieta – test wyboru**

Zadanie nr 1

a) *Ciemna nocka, idym niom*
b) *Ojcowski dom*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 99 respondentów (52 dziewcząt i 47 chłopców). Udzielono 80 odpowiedzi poprawnych i 19 niepoprawnych (dziewczęta – 44 poprawne, chłopcy – 36 poprawnych).

Zadanie nr 2

a) *Gronie nasze, gronie*
b) *Idzie owczor gróniym*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 99 respondentów (52 dziewcząt i 47 chłopców). Udzielono 39 odpowiedzi poprawnych i 60 niepoprawnych (dziewczęta – 22 poprawne, chłopcy – 17 poprawnych).

Zadanie nr 3

a) *Ojcowski dom*
b) *U kowola kuźnia murowano*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 99 respondentów (52 dziewcząt i 47 chłopców). Udzielono 48 odpowiedzi poprawnych i 51 niepoprawnych (dziewczęta – 28 poprawnych, chłopcy – 20 poprawnych).

Zadanie nr 4

a) *Przez Istebnym cesta*
b) *Hej koło Cieszyna*

Właściwa odpowiedź: **a**

W badaniu brało udział 99 respondentów (52 dziewcząt i 47 chłopców). Udzielono 49 odpowiedzi poprawnych i 50 niepoprawnych (dziewczęta – 26 poprawnych, chłopcy – 23 poprawne).

Zadanie nr 5

a) *Płyniesz Olzo*
b) *U kowola kuźnia murowano*

Właściwa odpowiedź: **a**

W badaniu brało udział 99 respondentów (52 dziewcząt i 47 chłopców). Udzielono 82 odpowiedzi poprawnych i 17 niepoprawnych (dziewczęta – 42 poprawne, chłopcy – 40 poprawnych).

Zadanie nr 6

a) *Janiczek trawe siecze*
b) *U kowola kuźnia murowano*

Właściwa odpowiedź: **a**

W badaniu brało udział 99 respondentów (52 dziewcząt i 47 chłopców). Udzielono 52 odpowiedzi poprawnych i 47 niepoprawnych (dziewczęta – 35 poprawnych, chłopcy – 17 poprawnych).

Zadanie nr 7

a) *Szumi jawor, szumi*
b) *Hej koło Cieszyna*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 99 respondentów (52 dziewcząt i 47 chłopców). Udzielono 65 odpowiedzi poprawnych i 34 niepoprawnych (dziewczęta – 36 poprawnych, chłopcy – 29 poprawnych).

Zadanie nr 8

a) *Idzie owczor gróniym*
b) *Doliny, doliny, doliny*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 99 respondentów (52 dziewcząt i 47 chłopców). Udzielono 41 odpowiedzi poprawnych i 58 niepoprawnych (dziewczęta – 27 poprawnych, chłopcy – 14 poprawnych).

Zadanie nr 9

a) *Ciemna nocka, idym niom*
b) *Szumi jawor, szumi*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 99 respondentów (52 dziewcząt i 47 chłopców). Udzielono 53 odpowiedzi poprawnych i 46 niepoprawnych (dziewczęta – 18 poprawnych, chłopcy – 35 poprawnych).

Zadanie nr 10

a) *Janiczek trawe siecze*
b) *Gronie nasze gronie*

Właściwa odpowiedź: **a**

W badaniu brało udział 99 respondentów (52 dziewcząt i 47 chłopców). Udzielono 64 odpowiedzi poprawnych i 35 niepoprawnych (dziewczęta – 40 poprawnych, chłopcy – 24 poprawne).

Zadanie nr 11

Dopasuj fragment tekstu pieśni ludowej do odpowiedniego tytułu. Tylko jedna odpowiedź jest prawidłowa.

1) […] *dar Ojca Niebieskiego,*
chociażbyś przeszedł cały kraj,
nie znajdziesz piękniejszego […]

a) *Ojcowski dom*
b) *Idzie owczor gróniym*

Właściwa odpowiedź: **a**

W badaniu brało udział 99 respondentów (52 dziewcząt i 47 chłopców). Udzielono 87 odpowiedzi poprawnych i 12 niepoprawnych (dziewczęta – 46 poprawnych, chłopcy – 41 poprawnych).

2) […] *nigdy nie zaginie góralska muzyka,*
góralska muzyka i góralskie granie,
nigdy nie zaginie w Beskidach śpiewanie […]

a) *Szumi jawor, szumi*
b) *Hej koło Cieszyna*

Właściwa odpowiedź: **a**

W badaniu brało udział 99 respondentów (52 dziewcząt i 47 chłopców). Udzielono 55 odpowiedzi poprawnych i 44 niepoprawnych (dziewczęta – 27 poprawnych, chłopcy – 28 poprawnych).

3) […] *a pod tą lipeczką stoi dzieweczka,*
stoi, stoi ustrojona, jakby była malowana,
jako dworeczka, hej, jako dworeczka […]

a) *Hej koło Cieszyna*
b) *Ojcowski dom*
Właściwa odpowiedź: **a**

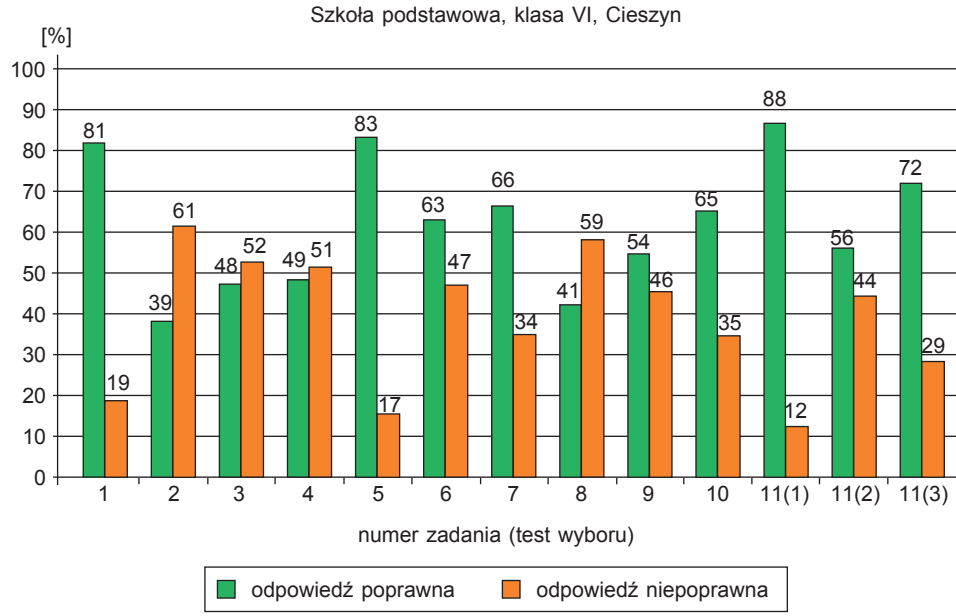
W badaniu brało udział 99 respondentów (52 dziewcząt i 47 chłopców). Udzielono 70 odpowiedzi poprawnych i 29 niepoprawnych (dziewczęta – 31 poprawnych, chłopcy – 39 poprawnych).

Na podstawie ankiety dokonano zestawienia odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych udzielonych przez uczniów klas VI szkoły podstawowej z Cieszyna (tabela 9.), uwzględniono również poszczególne zadania testu (wykres 2.).

Tabela 9. Zestawienie odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych (szkoły podstawowe – miasto)

Szkoły podstawowe, klasa VI, Cieszyn				
Numer zadania	Dziewczęta		Chłopcy	
	odpowiedzi poprawne	odpowiedzi niepoprawne	odpowiedzi poprawne	odpowiedzi niepoprawne
1	44	8	36	11
2	22	30	17	30
3	28	24	20	27
4	26	26	23	24
5	42	10	40	7
6	35	17	17	30
7	36	16	29	18
8	27	25	14	33
9	18	34	35	12
10	40	12	24	23
11(1)	46	6	41	6
11(2)	27	25	28	19
11(3)	31	21	39	8
Ogółem	422	254	363	248
% całości	33	20	28	19

Źródło: Badania własne.



Wykres 2. Zestawienie odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych w poszczególnych zadaniach testu (szkoły podstawowe – miasto)

Źródło: Badania własne.

Na podstawie przeprowadzonych badań zdecydowanie można wnioskować, że dzieci reprezentujące środowisko miejskie (Cieszyn) są gorzej zorientowane w repertuarze charakterystycznym dla terenów górskich (Beskid Śląski). Badanie całościowe wykazało 61% odpowiedzi poprawnych (33% – dziewczęta, 28% – chłopcy) – właściwie jest to wynik zadowalający (ponad 50% respondentów podało poprawne odpowiedzi do wykonywanego testu). Wyraźnie uwypuklona została znajomość pieśni typowo cieszyńskich: *** (*Płyniesz Olzo*), *** (*Ojcowski dom*), *** (*Hej koło Cieszyna*). Szczególnie dotyczyło to pierwszej z nich, która jest śpiewana podczas wszystkich uroczystości czy apeli w szkołach cieszyńskich, a tym samym – utrwalana w wielu sytuacjach.

Gimnazjum – Trójwieś (wieś)

- **Ankieta – test wyboru**

Zadanie nr 1

a) *Ciemna nocka, idym niom*
b) *Doliny, doliny, doliny*
c) *Idzie owczor gróniym*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 52 respondentów (22 dziewcząt i 30 chłopców). Udzielono 39 odpowiedzi poprawnych i 13 niepoprawnych (dziewczęta – 20 poprawnych, chłopcy – 19 poprawnych).

Zadanie nr 2

a) *Gronie nasze, gronie*
b) *Idzie owczor gróniym*
c) *Janiczek trawe siecze*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 52 respondentów (22 dziewcząt i 30 chłopców). Udzielono 35 odpowiedzi poprawnych i 17 niepoprawnych (dziewczęta – 19 poprawnych, chłopcy – 16 poprawnych).

Zadanie nr 3

a) *Hej koło Cieszyna*
b) *U kowola kuźnia murowano*
c) *Gronie nasze, gronie*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 52 respondentów (22 dziewcząt i 30 chłopców). Udzielono 40 odpowiedzi poprawnych i 12 niepoprawnych (dziewczęta – 21 poprawnych, chłopcy – 19 poprawnych).

Zadanie nr 4

a) *Przez Istebnym cesta*
b) *Ojcowski dom*
c) *Płyniesz Olzo*

Właściwa odpowiedź: **a**

W badaniu brało udział 52 respondentów (22 dziewcząt i 30 chłopców). Udzielono 35 odpowiedzi poprawnych i 17 niepoprawnych (dziewczęta – 16 poprawnych, chłopcy – 19 poprawnych).

Zadanie nr 5

a) *Płyniesz Olzo*
b) *Wyjeżdżaj furmanku*
c) *Szumi jawor, szumi*

Właściwa odpowiedź: **a**

W badaniu brało udział 52 respondentów (22 dziewcząt i 30 chłopców). Udzielono 27 odpowiedzi poprawnych i 25 niepoprawnych (dziewczęta – 17 poprawnych, chłopcy – 10 poprawnych).

Zadanie nr 6

a) *Janiczek trawe siecze*
b) *Zaświeć mi miesionczku na rogu kościoła*
c) *Przez Istebnym cesta*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 52 respondentów (22 dziewcząt i 30 chłopców). Udzielono 33 odpowiedzi poprawnych i 19 niepoprawnych (dziewczęta – 18 poprawnych, chłopcy – 15 poprawnych).

Zadanie nr 7

a) *Szumi jawor, szumi*
b) *Hej koło Cieszyna*
c) *U kowola kuźnia murowano*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 52 respondentów (22 dziewcząt i 30 chłopców). Udzielono 26 odpowiedzi poprawnych i 26 niepoprawnych (dziewczęta – 17 poprawnych, chłopcy – 9 poprawnych).

Zadanie nr 8

a) *Idzie owczor gróniym*
b) *Doliny, doliny, doliny*
c) *Ciemna nocka, idym niom*

Właściwa odpowiedź: **c**

W badaniu brało udział 52 respondentów (22 dziewcząt i 30 chłopców). Udzielono 30 odpowiedzi poprawnych i 22 niepoprawnych (dziewczęta – 15 poprawnych, chłopcy –15 poprawnych).

Zadanie nr 9

a) *Ciemna nocka, idym niom*
b) *Szumi jawor, szumi*
c) *Zaświeć mi miesionczku na rogu kościoła*

Właściwa odpowiedź: **c**

W badaniu brało udział 52 respondentów (22 dziewcząt i 30 chłopców). Udzielono 24 odpowiedzi poprawnych i 28 niepoprawnych (dziewczęta – 11 poprawnych, chłopcy – 13 poprawnych).

Zadanie nr 10

a) *Janiczek trawe siecze*
b) *Gronie nasze, gronie*
c) *Wyjeżdżaj furmanku*

Właściwa odpowiedź: **c**

W badaniu brało udział 52 respondentów (22 dziewcząt i 30 chłopców). Udzielono 34 odpowiedzi poprawnych i 18 niepoprawnych (dziewczęta – 18 poprawnych, chłopcy – 16 poprawnych).

Zadanie nr 11
Dopasuj fragment tekstu pieśni ludowej do odpowiedniego tytułu. Tylko jedna odpowiedź jest prawidłowa.

1) […] *hore dolineczkym,*
zbiera zielineczkym,
na mojóm bolesnóm głowiczkym […]

a) *Ojcowski dom*
b) *Idzie owczor gróniym*
c) *Doliny, doliny, doliny*
Właściwa odpowiedź: **c**

W badaniu brało udział 52 respondentów (22 dziewcząt i 30 chłopców). Udzielono 30 odpowiedzi poprawnych i 22 niepoprawnych (dziewczęta – 19 poprawnych, chłopcy – 11 poprawnych).

2) […] *stoi, stoi, wystrójona,*
jakby była malowana,
jako dworeczka, hej, jako dworeczka […]

a) *Szumi jawor, szumi*
b) *Hej koło Cieszyna*
c) *Wyjeżdżaj furmanku*
Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 52 respondentów (22 dziewcząt i 30 chłopców). Udzielono 25 odpowiedzi poprawnych i 27 niepoprawnych (dziewczęta – 13 poprawnych, chłopcy – 12 poprawnych).

3) […] *dar Ojca Niebieskiego,*
chociażbyś przeszedł cały kraj,
nie znajdziesz piękniejszego […]

a) *Gronie nasze gronie*
b) *Ojcowski dom*
c) *Płyniesz Olzo*
Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 52 respondentów (22 dziewcząt i 30 chłopców). Udzielono 32 odpowiedzi poprawnych i 20 niepoprawnych (dziewczęta – 16 poprawnych, chłopcy – 16 poprawnych).

4) […] *nigdy nie zaginie góralska muzyka,*
góralska muzyka i góralskie granie,
nigdy nie zaginie w Beskidach śpiewanie […]

a) *Gronie nasze, gronie*
b) *Szumi jawor, szumi*
c) *Wyjeżdżaj furmanku*
Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 52 respondentów (22 dziewcząt i 30 chłopców). Udzielono 36 odpowiedzi poprawnych i 16 niepoprawnych (dziewczęta – 19 poprawnych, chłopcy – 17 poprawnych).

5) […] *bo uż na cie czas,*
bo tam nie przejadziesz,
przez tyn gęsty las […]

a) *Gronie nasze, gronie*
b) *Wyjeżdżaj furmanku*
c) *Zaświeć mi miesionczku na rogu kościoła*
Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 52 respondentów (22 dziewcząt i 30 chłopców). Udzielono 31 odpowiedzi poprawnych i 21 niepoprawnych (dziewczęta – 15 poprawnych, chłopcy – 16 poprawnych).

Na podstawie ankiety dokonano zestawienia odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych udzielonych przez uczniów gimnazjum z Trójwsi (tabela 10.), uwzględniono także poszczególne zadania testu (wykres 3.).

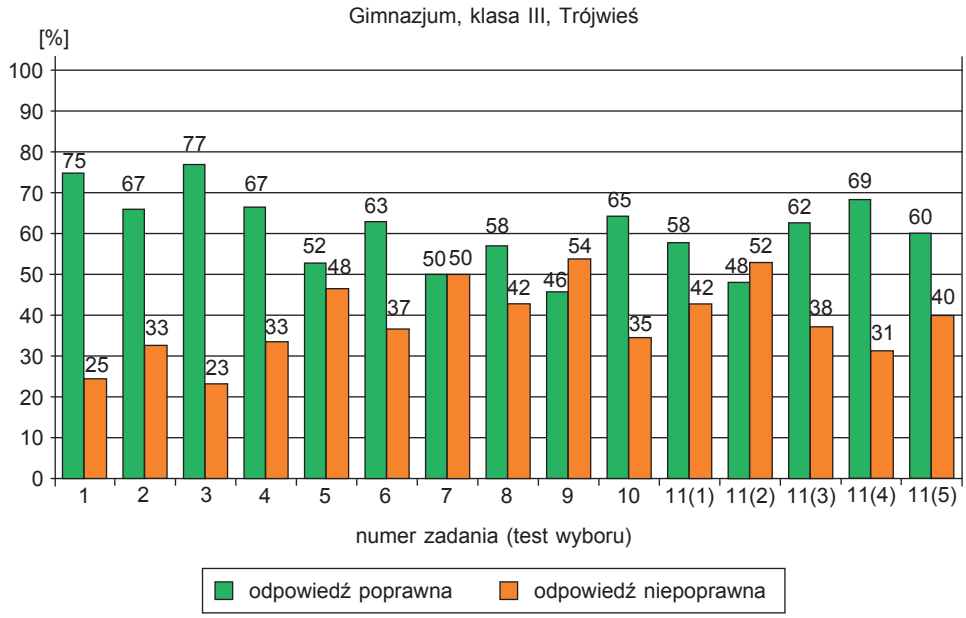
Tabela 10. Zestawienie odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych (gimnazjum – wieś)

Gimnazjum, klasa III, Trójwieś				
Numer zadania	dziewczęta		chłopcy	
	odpowiedzi poprawne	odpowiedzi niepoprawne	odpowiedzi poprawne	odpowiedzi niepoprawne
1	20	2	19	11
2	19	3	16	14
3	21	1	19	11
4	16	6	19	11
5	17	5	10	20
6	18	4	15	15
7	17	5	9	21

cd. tab. 10

8	15	7	15	15
9	11	11	13	17
10	18	4	16	14
11(1)	19	3	11	19
11(2)	13	9	12	18
11(3)	16	6	16	14
11(4)	19	3	17	13
11(5)	15	7	16	14
Ogółem	254	76	223	227
% całości	33	10	29	29

Źródło: Badania własne.



Wykres 3. Zestawienie odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych w poszczególnych zadaniach testu (gimnazjum – wieś)

Źródło: Badania własne.

Po przeanalizowaniu uzyskanych podczas badań odpowiedzi można ponownie wnioskować, że młodzież gimnazjalna z Trójwsi najlepiej jest zorientowana w repertuarze, który jest jej dobrze znany, np. pieśni pasterskie, tj. *Ciemna nocka, idym niom*; *Idzie owczor gróniym*; *U kowola kuźnia murowano*; *Przez Istebnym cesta* czy pieśń typowa, wolnometryczna: *Doliny, doliny, doliny* – podobnie

jak uczniowie szkół podstawowych z Trójwsi. Badanie całościowe wykazało 62% poprawnych odpowiedzi w badanej grupie (dziewczęta – 33%, chłopcy – 29%).

Gimnazja – Cieszyn (miasto)

- **Ankieta – test wyboru**

Zadanie nr 1

a) *Ciemna nocka, idym niom*
b) *Doliny, doliny, doliny*
c) *Idzie owczor gróniym*

Właściwa odpowiedź: **a**

W badaniu brało udział 36 respondentów (14 dziewcząt i 22 chłopców). Udzielono 12 odpowiedzi poprawnych i 24 niepoprawnych (dziewczęta – 6 poprawnych, chłopcy – 6 poprawnych).

Zadanie nr 2

a) *Gronie nasze, gronie*
b) *Idzie owczor gróniym*
c) *Janiczek trawe siecze*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 36 respondentów (14 dziewcząt i 22 chłopców). Udzielono 20 odpowiedzi poprawnych i 16 niepoprawnych (dziewczęta – 10 poprawnych, chłopcy – 10 poprawnych).

Zadanie nr 3

a) *Hej koło Cieszyna*
b) *U kowola kuźnia murowano*
c) *Gronie nasze, gronie*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 36 respondentów (14 dziewcząt i 22 chłopców). Udzielono 13 odpowiedzi poprawnych i 23 niepoprawnych (dziewczęta – 6 poprawnych, chłopcy – 7 poprawnych).

Zadanie nr 4

a) *Przez Istebnym cesta*
b) *Ojcowski dom*
c) *Płyniesz Olzo*

Właściwa odpowiedź: **a**

W badaniu brało udział 36 respondentów (14 dziewcząt i 22 chłopców). Udzielono 17 odpowiedzi poprawnych i 19 niepoprawnych (dziewczęta – 8 poprawnych, chłopcy – 9 poprawnych).

Zadanie nr 5

a) *Płyniesz Olzo*
b) *Wyjeżdżaj furmanku*
c) *Szumi jawor, szumi*

Właściwa odpowiedź: **a**

W badaniu brało udział 36 respondentów (14 dziewcząt i 22 chłopców). Udzielono 32 odpowiedzi poprawnych i 4 niepoprawnych (dziewczęta – 11 poprawnych, chłopcy – 21 poprawnych).

Zadanie nr 6

a) *Janiczek trawe siecze*
b) *Zaświeć mi miesionczku na rogu kościoła*
c) *Przez Istebnym cesta*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 36 respondentów (14 dziewcząt i 22 chłopców). Udzielono 20 odpowiedzi poprawnych i 16 niepoprawnych (dziewczęta – 10 poprawnych, chłopcy – 10 poprawnych).

Zadanie nr 7

a) *Szumi jawor, szumi*
b) *Hej koło Cieszyna*
c) *U kowola kuźnia murowano*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 36 respondentów (14 dziewcząt i 22 chłopców). Udzielono 21 odpowiedzi poprawnych i 15 niepoprawnych (dziewczęta – 11 poprawnych, chłopcy – 10 poprawnych).

Zadanie nr 8

a) *Idzie owczor gróniym*
b) *Doliny, doliny, doliny*
c) *Ciemna nocka, idym niom*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 36 respondentów (14 dziewcząt i 22 chłopców). Udzielono 12 odpowiedzi poprawnych i 24 niepoprawnych (dziewczęta – 6 poprawnych, chłopcy – 6 poprawnych).

Zadanie nr 9

a) *Ciemna nocka, idym niom*
b) *Szumi jawor, szumi*
c) *Zaświeć mi miesionczku na rogu kościoła*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 36 respondentów (14 dziewcząt i 22 chłopców). Udzielono 19 odpowiedzi poprawnych i 17 niepoprawnych (dziewczęta – 9 poprawnych, chłopcy – 10 poprawnych).

Zadanie nr 10

a) *Janiczek trawe siecze*
b) *Gronie nasze gronie*
c) *Wyjeżdżaj furmanku*

Właściwa odpowiedź: **c**

W badaniu brało udział 36 respondentów (14 dziewcząt i 22 chłopców). Udzielono 17 odpowiedzi poprawnych i 19 niepoprawnych (dziewczęta – 8 poprawnych, chłopcy – 9 poprawnych).

Zadanie nr 11

Dopasuj fragment tekstu pieśni ludowej do odpowiedniego tytułu. Tylko jedna odpowiedź jest prawidłowa.

1) […] *hore dolineczkym,*
zbiera zielineczkym,
na mojóm bolesnóm głowiczkym […]

a) *Ojcowski dom*
b) *Idzie owczor gróniym*
c) *Doliny, doliny, doliny*

Właściwa odpowiedź: **c**

W badaniu brało udział 36 respondentów (14 dziewcząt i 22 chłopców). Udzielono 12 odpowiedzi poprawnych i 24 niepoprawnych (dziewczęta – 5 poprawnych, chłopcy – 7 poprawnych).

2) […] *stoi, stoi, wystrójona,*
jakby była malowana,
jako dworeczka, hej, jako dworeczka […]

a) *Szumi jawor, szumi*
b) *Hej koło Cieszyna*
c) *Wyjeżdżaj furmanku*

Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 36 respondentów (14 dziewcząt i 22 chłopców). Udzielono 20 odpowiedzi poprawnych i 16 niepoprawnych (dziewczęta – 9 poprawnych, chłopcy – 11 poprawnych).

3) […] *dar Ojca Niebieskiego,*
chociażbyś przeszedł cały kraj,
nie znajdziesz piękniejszego […]

a) *Gronie nasze, gronie*
b) *Ojcowski dom*
c) *Płyniesz Olzo*
Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 36 respondentów (14 dziewcząt i 22 chłopców). Udzielono 30 odpowiedzi poprawnych i 6 niepoprawnych (dziewczęta – 13 poprawnych, chłopcy – 17 poprawnych).

4) […] *nigdy nie zaginie góralska muzyka,*
góralska muzyka i góralskie granie,
nigdy nie zaginie w Beskidach śpiewanie […]

a) *Gronie nasze, gronie*
b) *Szumi jawor, szumi*
c) *Wyjeżdżaj furmanku*
Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 36 respondentów (14 dziewcząt i 22 chłopców). Udzielono 16 odpowiedzi poprawnych i 20 niepoprawnych (dziewczęta – 8 poprawnych, chłopcy – 8 poprawnych).

5) […] *bo uż na cie czas,*
bo tam nie przejadziesz,
przez tyn gęsty las […]

a) *Gronie nasze gronie*
b) *Wyjeżdżaj furmanku*
c) *Zaświeć mi miesionczku na rogu kościoła*
Właściwa odpowiedź: **b**

W badaniu brało udział 36 respondentów (14 dziewcząt i 22 chłopców). Udzielono 19 odpowiedzi poprawnych i 17 niepoprawnych (dziewczęta – 10 poprawnych, chłopcy – 9 poprawnych).

Na podstawie ankiety dokonano zestawienia odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych udzielonych przez uczniów gimnazjum w Cieszynie (tabela 11.), uwzględniono także poszczególne zadania testu (wykres 4.).

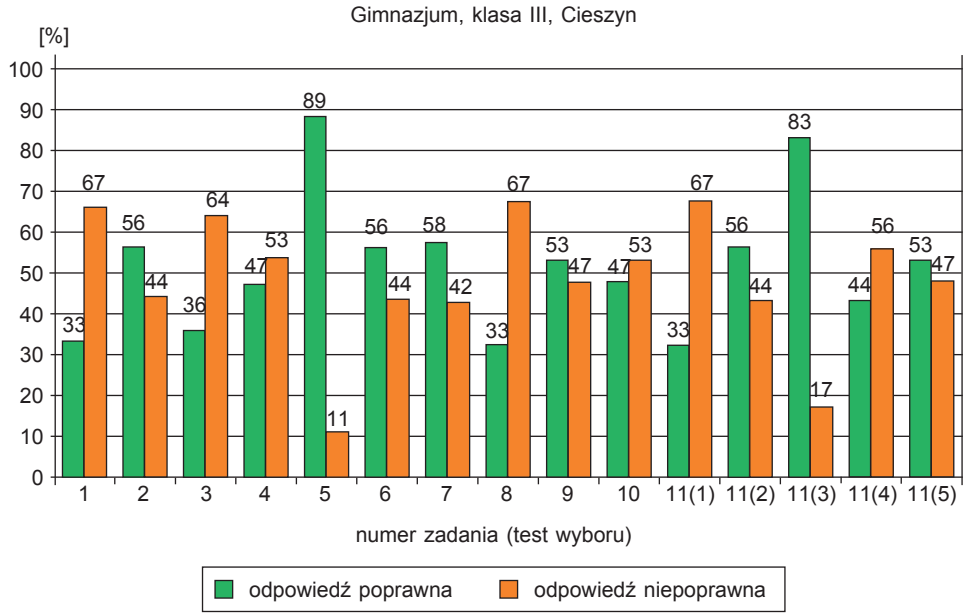
Analizując wyniki badań, które zostały przeprowadzone w gimnazjach na potrzeby tej rozprawy, można wnioskować podobnie, jak w przypadku szkół podstawowych – młodzieży cieszyńskiej nie jest obcy repertuar folklorystyczny, ale zna go ona znacznie gorzej niż rówieśnicy ze wsi (wykresy 5. i 6.). Te różnice są szczególnie widoczne w repertuarze pieśni typowych dla Beskidu Śląskiego, np. *Doliny, doliny, doliny* czy *Ciemna nocka*.

Tabela 11. Zestawienie odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych (gimnazjum – miasto)

Gimnazjum, klasa III, Cieszyn				
Numer zadania	Dziewczęta		Chłopcy	
	odpowiedź poprawna	odpowiedź niepoprawna	odpowiedź poprawna	odpowiedź niepoprawna
1	6	8	6	16
2	10	4	10	12
3	6	8	7	15
4	8	6	9	13
5	11	3	21	1
6	10	4	10	12
7	11	3	10	12
8	6	8	6	16
9	9	5	10	12
10	8	6	9	13
11(1)	5	9	7	15
11(2)	9	5	11	11
11(3)	13	1	17	5
11(4)	8	6	8	14
11(5)	10	4	9	13
Ogółem	130	80	150	180
% całości	24	15	28	33

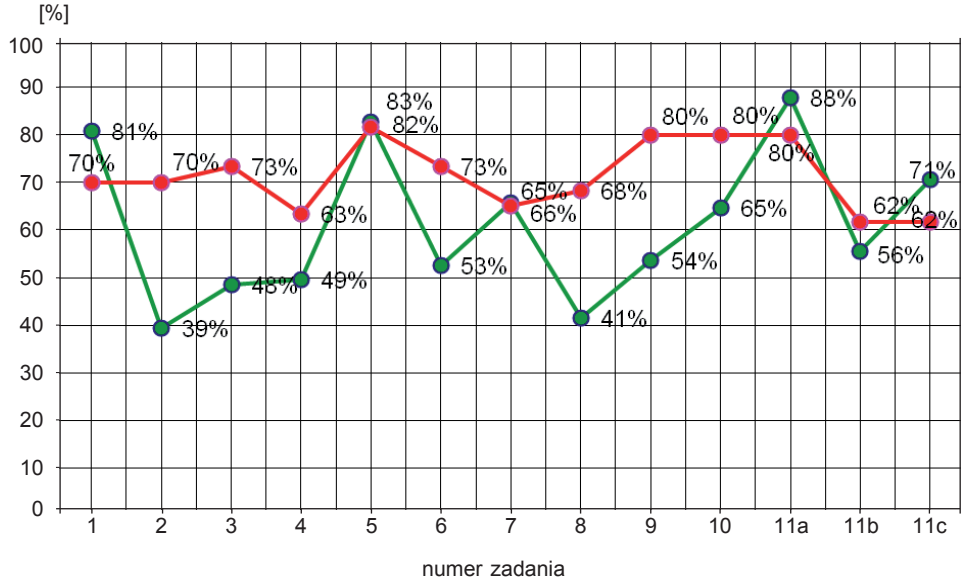
Źródło: Badania własne.

Badanie całościowe wykazało 52% odpowiedzi poprawnych (24% – dziewczęta, 28% – chłopcy). Wynik jest zadowalający (ponad 50% respondentów podało poprawne odpowiedzi do wykonywanego testu), jednak zdecydowanie słabszy od tego, który osiągnęła młodzież wiejska.



Wykres 4. Zestawienie odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych w poszczególnych zadaniach testu (gimnazjum – miasto)

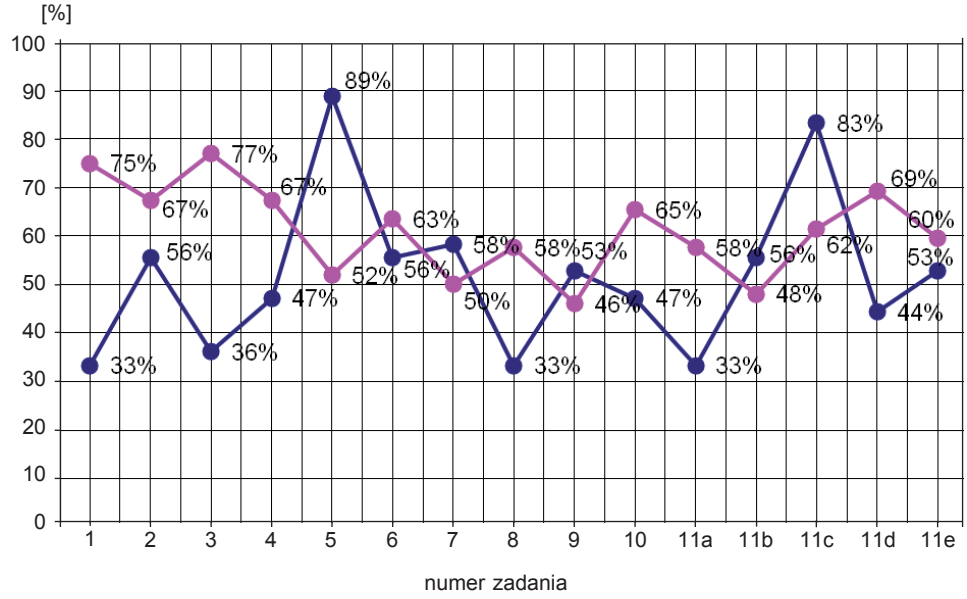
Źródło: Badania własne.



Wykres **5.** Zestawienie wyników badań – szkoły podstawowe

Objaśnienia: kolor czerwony – odpowiedzi uczniów SP z terenów wiejskich; kolor zielony – odpowiedzi uczniów SP z terenów miejskich.

Źródło: Badana własne.



Wykres 6. Zestawienie wyników badań – gimnazja

Objaśnienia: kolor różowy – odpowiedzi gimnazjalistów z terenów wiejskich; kolor granatowy – odpowiedzi gimnazjalistów z terenów miejskich.

Źródło: Badania własne.

7.3. Weryfikacja hipotez Uogólnienia i wnioski z przeprowadzonych badań własnych

W podsumowaniu badań empirycznych w szkołach miejskich i wiejskich (Cieszyn, Trójwieś) można stwierdzić, że **HG** dotycząca badań przeprowadzonych w szkołach: *Dzieci i młodzież zamieszkujący Trójwieś znają lepiej wokalny repertuar ludowy niż dzieci i młodzież z Cieszyna* została potwierdzona. Należy mieć świadomość, że przedstawiony podczas sondażu diagnostycznego repertuar był jedynie wycinkiem repertuaru Śląska Cieszyńskiego, ale został tak dobrany, aby uchwycić jego charakterystykę i popularność.

Podsumowanie badań w szkołach podstawowych w Trójwsi wykazało aż 72% poprawnych odpowiedzi w badanej grupie (dziewczęta – 39%, chłopcy – 33%), co stanowi bardzo dobry wynik. Z kolei dzieci ze szkół cieszyńskich udzieliły 61% poprawnych odpowiedzi (dziewczęta – 33%, chłopcy – 28%). Badani gimnazjaliści z Istebnej udzielili 62% poprawnych odpowiedzi (dziewczęta – 33%, chłopcy– 29%), natomiast respondenci z gimnazjum w Cieszynie – 52% (dziewczęta – 24%, chłopcy – 28%). Ogólnie wyniki badań są zadowalające. We wszystkich badanych szkołach udzielono ponad 50% poprawnych odpowiedzi dotyczących repertuaru ludowego, jednak zdecydowanie dzieci i młodzież z terenów wiej-

skich wykazały się lepszą jego znajomością niż respondenci pochodzący z miasta. W tym wypadku mają znaczenie uwarunkowania zawarte w **HSz**:
– *Istnieje zależność pomiędzy znajomością pieśniowego repertuaru ludowego przez dzieci i młodzież a miejscem zamieszkania*;
– *Istnieje zależność pomiędzy znajomością pieśniowego repertuaru ludowego przez dzieci i młodzież a przekazem pokoleniowym*;
– *Istnieje zależność pomiędzy znajomością pieśniowego repertuaru ludowego przez dzieci i młodzież a działalnością folklorystyczną placówek edukacyjnych i kulturalnych*;
– *Dzieci i młodzież z terenów wiejskich znają ludowy repertuar pieśniowy związany z pasterstwem lepiej niż dzieci i młodzież pochodzący z miasta*;
– *Dzieci i młodzież pochodzący z miasta znają ludowy repertuar pieśni z grupy powszechnych i popularnych lepiej niż dzieci i młodzież z terenów wiejskich*.

Dzieci i młodzież zamieszkujący tereny Beskidu Śląskiego (a konkretnie Trójwsi) od najwcześniejszych lat mają kontakt z kulturą ludową swojego regionu. Wielu członków tej społeczności (Trójwieś) uczestniczy w wydarzeniach związanych ze zwyczajami i obrzędami dorocznymi (m.in. kolędowanie, Mikołaje, dożynki), ale też rodzinnymi. Podczas różnych uroczystości gminnych (przeglądy, konkursy, Tydzień Kultury Beskidzkiej itp.) i kościelnych wykonywany jest repertuar ludowy. Jest on też obecny w sytuacjach prywatnych (spotkania towarzyskie, muzyka w karczmie, jubileusze, rocznice, bale itp.), w których uczestniczą również sąsiedzi z zagranicy (Republika Czeska, Słowacja, Węgry). Dzieci i młodzież uczestniczą w zajęciach pozaszkolnych propagujących rodzimy folklor (kapele ludowe, zespoły ludowe, indywidualna nauka gry na skrzypcach czy gajdach śląskich). Niemałe znaczenie ma też przekaz pokoleniowy (chociaż jest już coraz rzadszy). Dużą rolę odgrywa w tym procesie pokolenie osób starszych, które zna jeszcze pieśni i melodie z własnych doświadczeń z młodości (częstsze wspólne muzykowanie, wesela i obrzędowość). Z tych powodów autorka pozwoliła sobie na sformułowanie **HG** i **HSz** w przedstawionym brzmieniu, przypuszczając, że zostaną one potwierdzone. Uczniowie szkół cieszyńskich rzeczywiście w mniejszym stopniu orientują się w repertuarze ludowym Śląska Cieszyńskiego. Szczególnie dotyczy to repertuaru beskidzkiego. Nie są im obce pieśni typowe dla Cieszyna, m.in. *Płyniesz Olzo* czy *Ojcowski dom*, które są propagowane przez szkoły oraz wykonywane podczas ważnych uroczystości rodzinnych.

Wnioski końcowe

Obraz kultury ludowej, a szczególnie muzycznej, jawi się jako bogaty wachlarz elementów, które można analizować w zależności od potrzeb i możliwości. Głównym celem autorki było zebranie takich ogniw folkloru muzycznego, za sprawą których możliwe stało się wyeksponowanie jego bogactwa i różnorodności, a także zmian i przekształceń w chronologii czasowej i generacyjnej (m.in. wyodrębnienie i analiza cech muzykologicznych). Dodatkowym argumentem przemawiającym za powstaniem tej publikacji był fakt, że do tej pory nie ukazała się jeszcze monografia poświęcona tej tematyce.

Warstwa historyczno-kulturowa, a także przedstawiająca specyfikę cieszyńskiego folkloru na tle odrębności innych regionów w Polsce (cechy muzykologiczne) była według autorki niezbędna do przybliżenia. Do pieśni zanotowanych podczas badań terenowych porównany został materiał śpiewnikowy (począwszy od końca XIX wieku). Badania terenowe pozwoliły na kontakt z najstarszymi autochtonami, zaś badania w szkołach potwierdziły przyjęte hipotezy co do znajomości repertuaru ludowego przez dzieci i młodzież. Na podstawie wieloletnich obserwacji i opisów szeroko rozumianego folkloru muzycznego tego regionu można stwierdzić, że repertuar ludowy Śląska Cieszyńskiego, a w tym Beskidu Śląskiego – ewoluuje. Jest to szczególnie słyszalne podczas nieoficjalnych spotkań – wspólnego muzykowania, zabaw, balów, spotkań *na muzyce*. Tutaj obowiązuje repertuar karpacki (jego wymienność nie jest problemem dla samych muzyków i śpiewaków), a najważniejsze jest wspólnie muzykowanie.

Jak zostało wielokrotnie podkreślone w pracy – najistotniejsza jest samoświadomość muzyków co do źródłowego repertuaru. Dzięki niej można w każdej chwili przywołać autentyczne melodie i pieśni, a ich transformacja jest przemyślana i oparta na mocnych podwalinach. Wśród autochtonów ma jeszcze miejsce przekaz pokoleniowy, a jeśli jest on niemożliwy, to tę lukę z powodzeniem wypełniają szkoły, placówki kulturalne, a w nich – animatorzy i muzycy ludowi. Potwierdzeniem ich działalności jest funkcjonowanie zespołów regionalnych i kapel, ale też powstawanie nowych formacji zakładanych przez młodych ludzi,

którzy na podstawie znanych melodii tworzą własne kompozycje i aranżacje (nurt folkowy). Świadczy to o przemianach, które są nieuchronne i mogą postępować w różnych kierunkach. Istnieją również (o czym była mowa w tekście) szlagiery o niezmiennym formacie. Są to przeważnie pieśni, które funkcjonują jako wzorce (*Ojcowski dom*, *Płyniesz Olzo*, *Gronie nasze, gronie* itp.), i taki właśnie repertuar znają uczniowie szkół podstawowych i gimnazjalnych. Hipoteza założona przeze mnie przed rozpoczęciem badań w szkołach w Cieszynie i Trójwsi potwierdziła się. Rzeczywiście pieśni ludowe o specyficznej tematyce (np. pasterskie) są lepiej znane dzieciom i młodzieży w Trójwsi niż z Cieszyna, z kolei repertuar powszechny jest bliższy dzieciom mieszkającym w mieście.

Jak już zostało wspomniane, Śląsk Cieszyński należy do regionów, w których podtrzymywane są tradycje ludowe (stroje, gwara, folklor muzyczny, w tym repertuar). Zdecydowanie jednak jego południowa część, tj. Beskid Śląski, ze względu na specyficzne położenie, tradycje wołoskie czy przekaz pokoleniowy jest tym miejscem, w którym ludowa kultura muzyczna jest propagowana i zachowywana (pieśni, melodie, tańce, instrumenty – również ich budowa). Zgromadzony materiał muzyczny stanowi jedynie niewielki wycinek repertuaru charakterystycznego dla Śląska Cieszyńskiego, a w szczególności dla Beskidu Śląskiego. Bogactwo pieśniowe przebadanego regionu oraz liczne wieloletnie obserwacje i kontakty z autochtonami zrodziły potrzebę analizy repertuaru wokalnego w kontekście funkcjonujących w literaturze systematyk, cech muzykologicznych, okoliczności wykonania oraz bogactwa materiałów zastanych polskich i obcych (śpiewniki, zbiory pieśniowe). Stworzenie własnego systemu szeregującego poszczególne pieśni nie należało do zadań łatwych. Porównanie wątków zebranych tekstów pieśniowych z tymi, które pojawiają się w dostępnych śpiewnikach i zbiorach pieśniowych, również było bardzo czasochłonne, ale dzięki tym zabiegom udało się wykazać różnice i specyfikę danej pieśni w zależności od tego, gdzie została zarchiwizowana (chodzi o perspektywę diachroniczną i terytorialną). Materiał dźwiękowy uległ zmianie. Występowanie skal wąskozakresowych i pentatonicznych nie jest częste i nie stanowi o specyfice pieśni badanego obszaru (dotyczy to raczej repertuaru dziecięcego i dla dzieci, a związane jest bezpośrednio z zanikaniem niektórych elementów obrzędowości). Repertuar taki funkcjonuje najczęściej dzięki placówkom edukacyjnym i kulturalnym (szkoły, zespoły regionalne itd.). Sporadycznie pojawiają się pentachordy durowe z dodaną subkwartą, a także pentachordy molowe. Z kolei skale pentatoniczne występują raczej w postaci fragmentarycznej, tzn. pojawiają się tylko jako zwroty pentatoniczne oparte na skali hemitonicznej, ze zrostami z pentachordem durowym czy defektywną skalą durową, zaś pentatonika nie występuje w czystej postaci. Niestety nadużywanie instrumentów typu akordeon (szczególnie podczas prób grup folklorystycznych) ma swoje konsekwencje, co uwidacznia się podczas analizy tonalności (prym wiodą pieśni oparte na skali durowej defektywnej, bez VII stopnia, a molowa występuje najczęściej w postaci

zrostów). Pieśni oparte na skalach modalnych stanowią niewielki procent całości zbioru (jako elementy lub zrosty ze skalą pentatoniczną). Pojawiają się też fragmentarycznie: skala lidyjska z bifurkacją IV stopnia, elementy skali eolskiej czy skala góralska i cygańska[1]. Natomiast tempo i specyfika wykonawcza pieśni o charakterze wolnometrycznym nie uległy zmianie (dialogowanie) i pieśni te wykonywane są według przyjętego kanonu. Ciekawe jest występowanie melodii rozpoczynających się przedtaktem (co nie stanowi specyfiki polskiej). Łączy się on z metrum trójmiarowym, co może świadczyć o wpływach górnośląskich. Zdecydowanie jednak przeważa metrum dwumiarowe, które jest typowe dla Beskidu Śląskiego. Dominują rytmy proste (52% zbioru). Rytmy descendentalne i ascendentalne pojawiają się w takiej samej liczbie pieśni. Wśród nich joniki descendentalne stanowią 13% zbioru, jamby – 8%, a anapesty – 3%. Z kolei rytmy o charakterze ascendentalnym reprezentowane są przez: trocheje – 6%, daktyle – 8%, amfibrachy – 9% i jonik ascendentalny – 1%.

W całości zbioru przeważają rytmy mazurkowe (joniki descendentalne), mniej jest pieśni, w których pojawia się rytmika walcerkowa (jamby i trochej), pojawiają się też anapesty. W porównaniu ze zbiorem pieśni zaolziańskich wyłania się większa liczba melodii, w których występują amfibrachy. Ich pojawienie się świadczy o czerpaniu z folkloru morawskiego, słowackiego czy węgierskiego[2].

Konkludując, materiał źródłowy – repertuar pieśniowy w wielu przypadkach (szczególnie w podgrupie pieśni powszechnych) jest przekazywany na płaszczyźnie „mistrz – uczeń" czy na płaszczyźnie instytucjonalnej (szkoły, zespoły itd.). Szczególnie jest to widoczne wśród mieszkańców Trójwsi, którzy z wielkim szacunkiem traktują swoje tradycje ludowe (w tym muzyczne). Równolegle funkcjonują zespoły, muzycy, którzy znają i chętnie przekształcają repertuar zarówno własny, jak i sąsiadów (Czechy, Słowacja, Morawy itd.) – w postaci zapożyczeń i transformacji (drugi obieg folkloru, folk).

Praca ta ma autorski charakter, ale mimo to autorka starała się zachować obiektywizm, który powinien towarzyszyć badaniom naukowym.

---

[1] Patrz: podrozdział 4.5. *Podsumowanie*.

[2] L. Bielawski: *Rytmika polskich pieśni ludowych*. Kraków 1970, s. 103–109.

Aneksy

1. Materiały źródłowe – śpiewniki

Pieśni zamieszczone w aneksie 1. pochodzą z następujących publikacji:

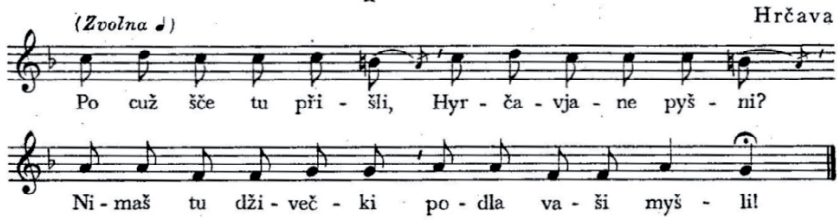
1. *Pątnik narodowy pieśni wesołe śpiewający. Rękopis ze Śląska Cieszyńskiego z r. 1835 ze zbiorów po drze Andrzeju Cinciale*.
2. A. Cinciała: *Pieśni ludu Śląskiego z okolic Cieszyna*. Kraków 1885.
3. J.S. Bystroń: *Pieśni ludowe z Polskiego Śląska*. Kraków 1927.
4. J. Gelnar, O. Sirovátka: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*. Praga 1957.
5. I. Stolařik: *Hrčava*. Ostrawa 1958.
6. J. Tacina: *Gronie nasze gronie*. Katowice 1959.
7. J. Drozd: *Cieszyński śpiewnik regionalny*. Katowice 1978.
9. D. Kadłubiec: *Z biegiem Olzy*. Czeski Cieszyn 1986.
8. Alina Kopoczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*. Cieszyn 1988.
10. R. Wałach: *Grejże mi muzyćko! Śpiewnik istebniański*. Istebna 2009.
11. M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia. Uwarunkowania, typologia i funkcje*. Katowice 2011.

I



II

86 Po cuž šče tu přišli



Zpíval Josef Haratyk (1950) — Zapsal I. Stolařík

III

143. A poj żeż ty, poj Haniczko



IV

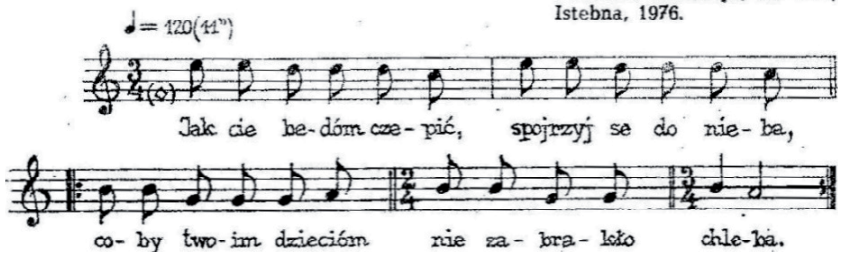
80a Přeletał sokoł



V

127. Jak cie bedóm czepić

Zuzanna Gembołyś, ur. 1914, Istebna, 1976.



VI, VII

2. GRONICZKU BESKIDZIE



Gróniczku Beskidzie,
któż po tebie idzie?
Dziewczyna z krowami,
Jasinek z owcami.

3. EJ GRÓNICZKU GRÓNICZKU



Ej, gróniczku, gróniczku,
ej, gdyby żeś sie zniżył,
ej, to byś moim nożkom,
ej, tela nie ubliżył.

VIII



IX



X



2. Ej, chodźiły durnč,
ej, chodźiły pyšně,
teraz mi już chodźić něchcum,
choć jim grajum šumně.

3. Dźeći, moje dźeći,
co śće mě obśodły!
Něnašołech, něnasadźił:
cuž vy, dźeći, jadły?

Zpíval O. Sczurek (1951) — Zapsali P. Eben a B. Indra. Otištěno podle nového zápisu J. Gelnara (1953)

XI


Lata, moje, lata
♩= 120
G D G D7 G
La - ta, mo - je, la - ta.
4 G7 C D D7 G
Gdżiesz - czie szie po - dżia - ły?
7 G C D C
Nosz-ki mo-je nie wje - dżia - ły, nosz - ki mo - je
10 D D7 G D G D G
nie wje-dżia-ły, ja - ko cho-dżicz mja - ły.

XII


306. Hej, góro Ochodzito
Małgorzata Kukuczka, ur. 1946,
Istebna, 1976.
Hej, gó - ro O - cho - dzi - to, ka - mie - nny cho - dni - czek,
hej, pa-sie tam szły-ry kó - nie u la - sa Ja - ni - czek.

XIII

60a Dolina, dolina

Horní Lomná



XIV

Maria Olszowy, ur. 1906, Leszna Górna, 1984.



XV

46. EJ, ŻONY, ŻONY, PORODZCE WY MIE

Byrtus Maria



XVI

215. Ej, żóny, żóny

Michał Motyka, ur. 1903, Istebna, 1977.



XVII

35. Všecky ženičky (ZT)



2. V Baňski Bystřice,
mom tam rodžice,
tatu, mamu,*)
stryka zbůnika,
ukrod konika,
povjým pravdu.

XVIII

Jistebniajski dżiywećki



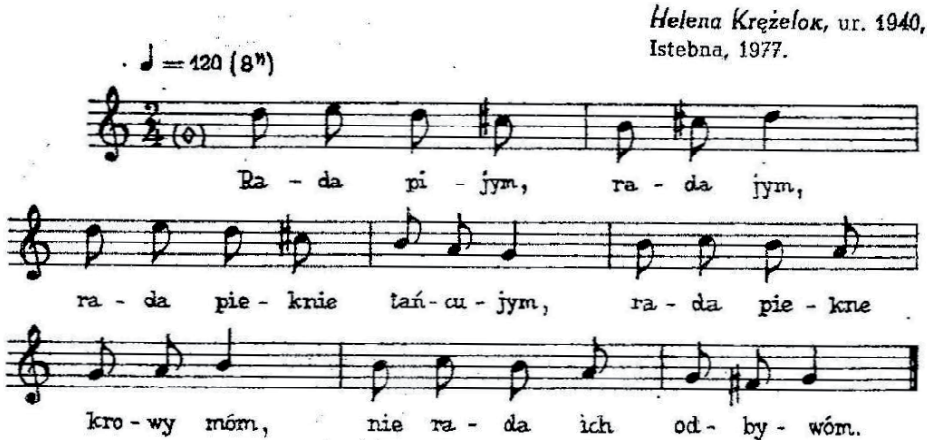
XIX

265. Istebniański dziyweczki

Maria Kukuczka, ur. 1925, Istebna, 1976.



XX


Helena Krężelok, ur. 1940,
Istebna, 1977.
♩ = 120 (8")
Ra - da pi - jym, ra - da jym,
ra - da pie - knie tań - cu - jym, ra - da pie - knie
kro - wy móm, nie ra - da ich od - by - wóm.

XXI


104. RADA PIJYM RADA JYM
Sikora Zuzanna
8"
Ra-da pi-jym, ra-da jym, ra-da pie-knie tań-cu-jym,
ra-da pie-knie krowy móm, nie ra-da jich łod-by-wóm.

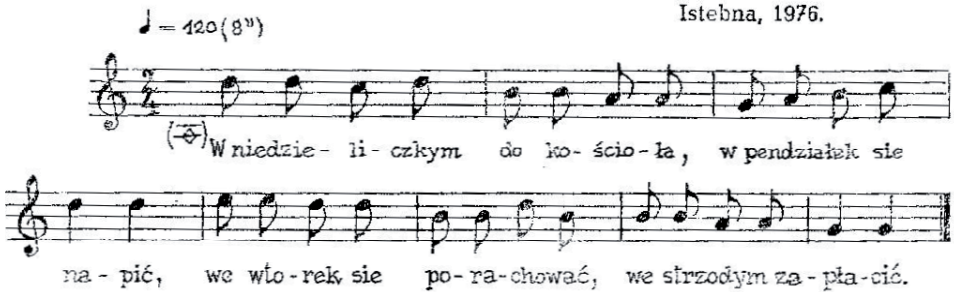
XXII


W NIEDZIELICZKĘ DO KOŚCIOŁA
Żywo
8"
Istebna, 1947
Śpiewał: Michał Sikora, ur. 1899
W nie dzie li czkę do ko ścio ła w pe ndziałek się na pić
We wto rek se po ra cho wać, we strzo dę za pła cić

XXIII

348. W niedzieliczkym do kościoła

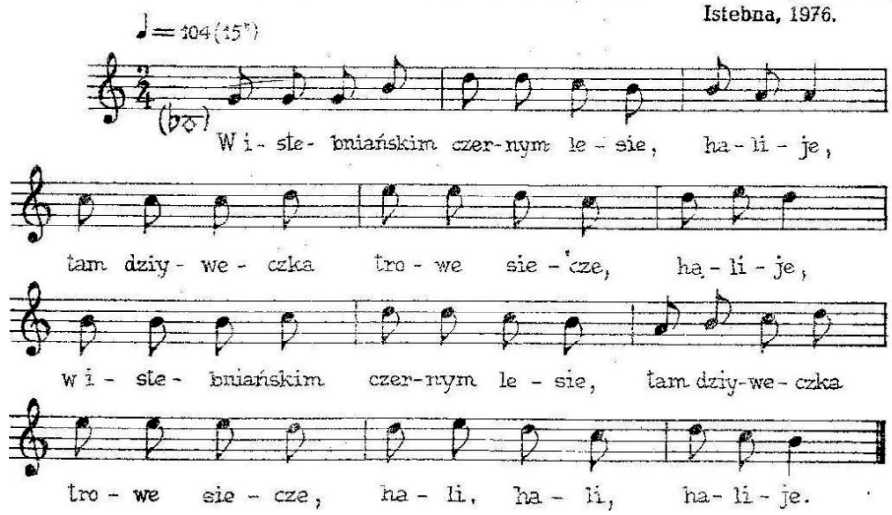
Paweł Kukuczka, ur. 1915, Istebna, 1976.



XXIV

253. W istebniańskim czernym lesie

Ewa Bury, ur. 1904, Istebna, 1976.



XXV


W ISTEBNIAŃSKIM CZORNYM LESIE, ALIJE
Istebna 1972
Śpiewał: Jan Kawulok, ur. 189
20"
W i_ste_bnia_ńskim czo_rnym le_sie a_li_je
tam dzie_wczy_na tro_wę sie_cze a_li_je
W i_ste_bnia_ńskim czo_rnym le_sie tam dzie_wczy_na
tro_wę się_cze a_li a_li a_li_je

XXVI


40. A v tej našij Javořince (ZT)
A v tej nà - šij Ja - vo-řin - ce pěk-nē šum - nė,
po šty - ři džev-ča - ta v jed-nym dou - mě, jo tam jed - num
mjał, ku ni cho-dži - vał šty - ři nė - dže - le.

XXVII



XXVIII



Powiedz mi, ma miła, rozmiła,
jak sie tam do dworku chodzywa.

XXIX



XXX



XXXI



XXXII

49. ZA STODOLINKĄ ZA NASZĄ

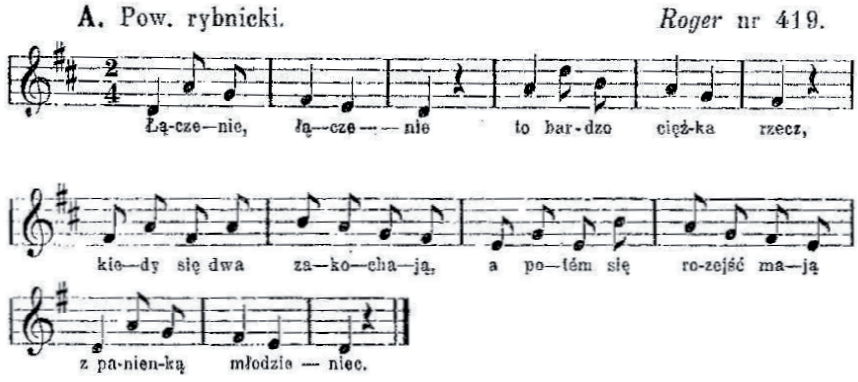


Za stodolinką, za naszą,
tam by świeciło sałaszom.

Tam by świeciło baczować,
piekne dziywczęta miłować.

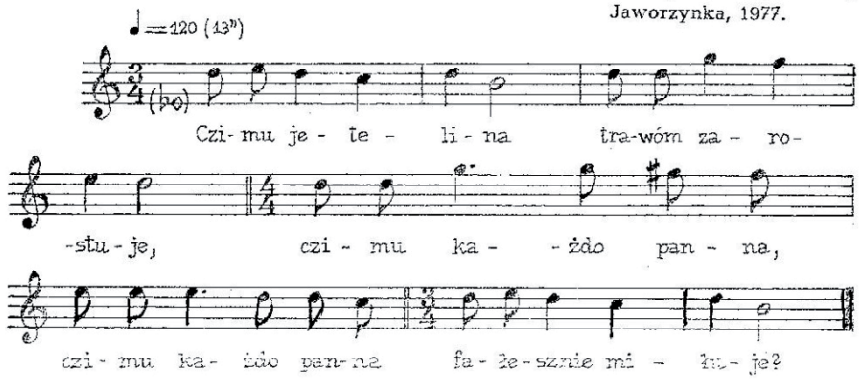
XXXIII

[Łączenie to bardzo ciężka rzecz]



XXXIV

Jadwiga Walica, ur. 1945,
Jaworzynka, 1977.



XXXV

293. Już sie mi ławeczka na poły złómała

Ewa Bury, ur. 1904,
Istebna, 1976.



XXXVI

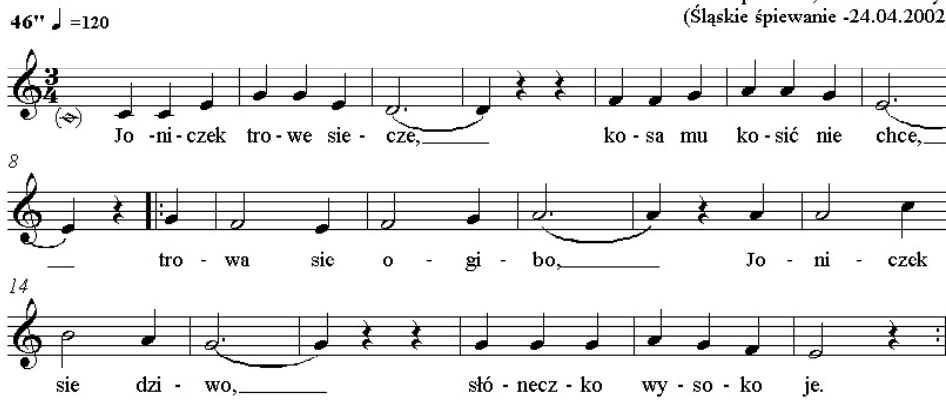
21. O, čiš to husky v tej potoce (ZT)



XXXVII

80. Joniczek trowe siecze

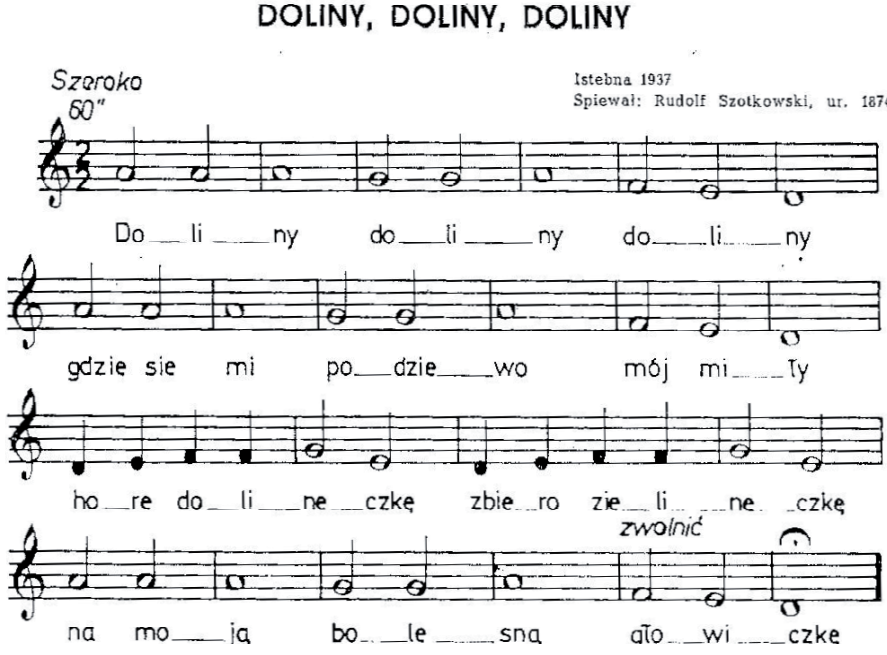
Filip Kozieł, Czeski Cieszyn
(Śląskie śpiewanie -24.04.2002)



XXXVIII



XXXIX



XL

78. DOLINY DOLINY



XLI

Antoni Kawulok, ur. 1912
Istebna, 1977.



XLII

310b. Doliny, doliny, doliny

Ewa Bury, ur. 1904,
Istebna, 1976.



XLIII



XLIV

55 Doliny, doliny, doliny



XLV

Anna Gorzołka, ur. 1911,
Istebna, 1976.



XLVI



2. [: Jeny jedna něspała, :]
ej, [: na Jašinka čekała. :]

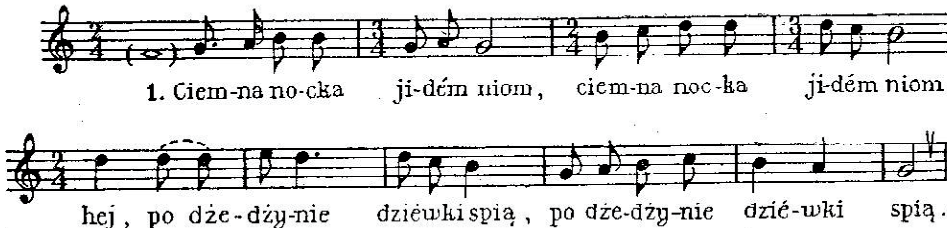
3. Přijdž, Jašinku, přijdž a přijdž,
ej, a jak bedum štyři bič.

4. Štyři biły, pinč biło,
ej, a Jašinka něbyło.

5. Zaporečka złomana,
ej, ščebělečkym zvjonzana.

XLVII

109-15 17,5"



XLVIII


CIEMNA NOCKA, IDĘ NIĄ
Istebna 1946
Śpiewał: Franciszek Sikora, ur. 1908
25"
Cie_mna no_cka i_dę nią cie_mna no_cka
i_dę nią Hej na l_ste_bnym
dzie_wki śpią na l_ste_bnym dzie_wki śpią

XLIX


Od Morawy deścz jidżie
z Jistebnego
Hószle.1
Hószle.2
Viola
Basy
Od Mo - ra - wy ieszć i - dżie uż mój mi - ły
D fis D h
4
H.1
H.2
Vla.
B
nie przi - dżie. Chodź - by przi - szieł
G E7 A A G G

L

23. Od Moravy dešč idže (ZT)



LI

Antoni Kawulok, ur. 1912, Istebna, 1976.



LII

160 Javoře, javoře

Mírně hybně

Mosty u Jablunkova



LIII

162 Javoře, javoře



LIV

161 Javoře, javoře



LV

Jaworzie, jaworzie

/mel. 1/



LVI

70. PRZEZ ISTEBNY CESTA



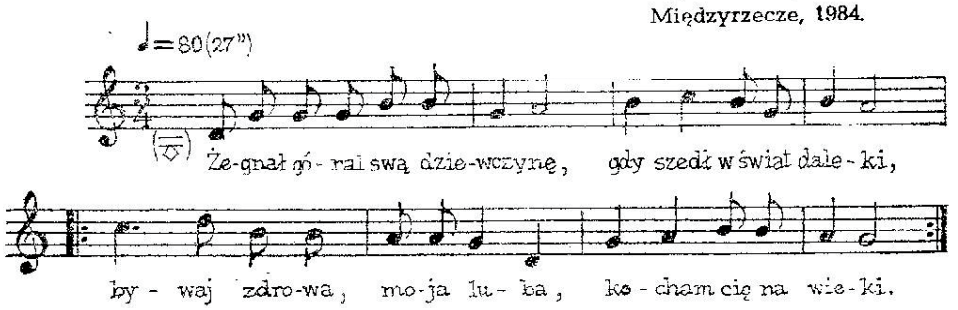
LVII

77. Přes Jistebne cesta



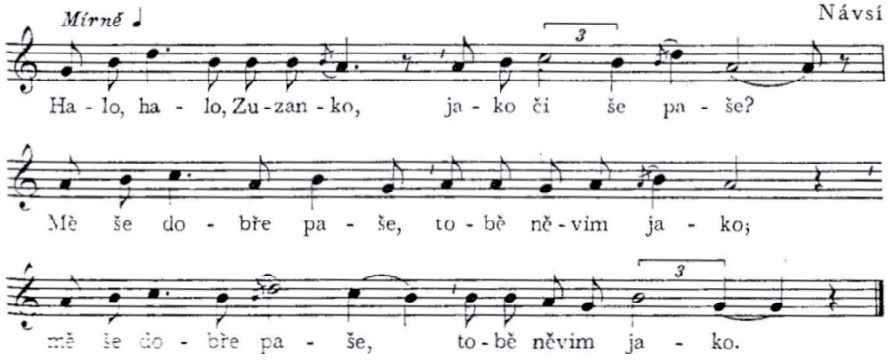
LVIII

Agnieszka Tymon, ur. 1917, Międzyrzecze, 1984.



LIX

153a Halo, halo, Zuzanko



LX


153b Helo, helo, Haničko
Písek
Volně
He - lo, he - lo, Ha - nič - ko, na - dob - no,
Mírně hybně
ja - ko še či pa - še, mi še do - bře pa - še,
Volně
he - lo, he - lo, Ha - ni - čko, na - dob - no.
Mírně hybně
To - bě ně - vim ja - ko, bo žeš je da - le - ko,
Volně
he - lo, he - lo, Ha - nič - ko, na - dob - no.

LXI


153c Helo, helo, Helynko
Hnojník
Mírně
He - lo, he - lo, He-lyn-ko na-dob-no! Ja - ko še či pa - še?
Ja - ko še či pa - še? Helo, he - lo, He - lyn ko na - dob - no!
He - lo, he - lo, Ma-ryn-ko na-dob-no! Mě še do-bře pa - še,
mě še do-bře pa - še. Helo, he - lo, Ma-ryn-ko na - dob - no!

LXII

166. Helo, helo, Helenko...

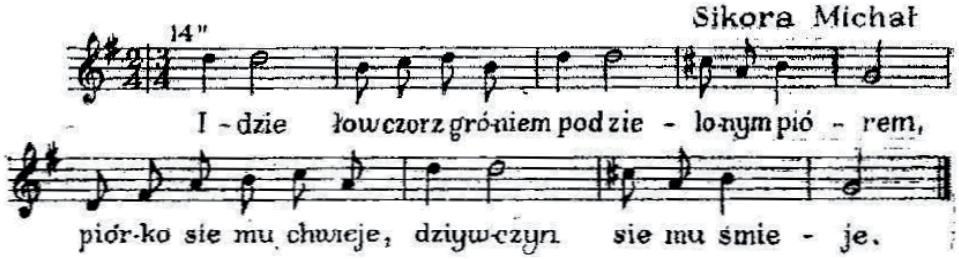
A. Kupiec (1920), Nydek, 15.11.2002



LXIII

12. IDZIE ŁOWCZORZ GRÓNIEM

Sikora Michał



LXIV

52. MOJE KROWY, TO SĄ BECZKI

Zawada Maria



LXV

Anna Bojko, ur. 1912.
Jaworzynka, 1979.



LXVI

Elżbieta Kiejstura, ur. 1917.
Zarzecze, 1984.



LXVII

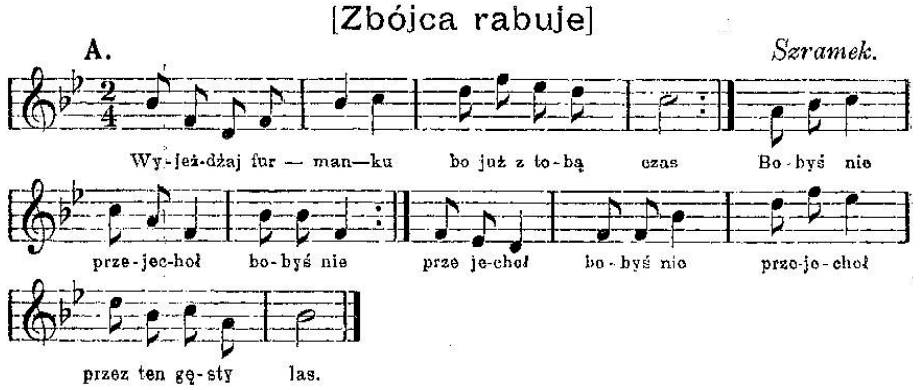
33. W TYM NASZYM ISTEBNYM



LXVIII



LXIX



LXX

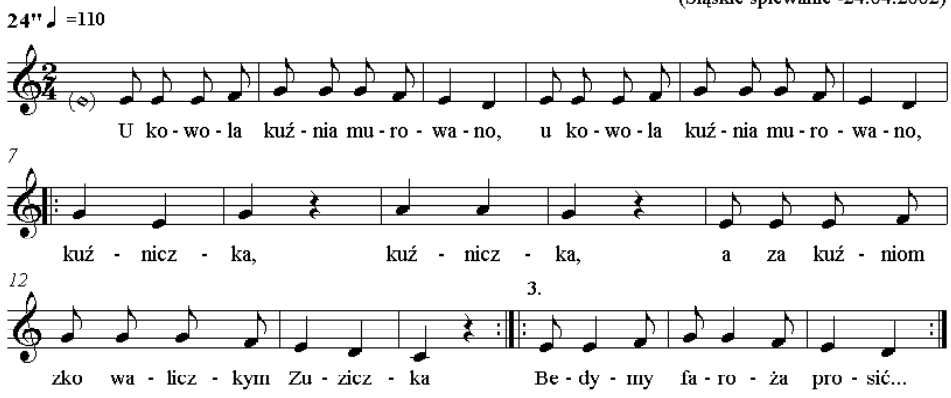
367. Wyjyżdżej furmanku, bo uż na cie czas



LXXI

90. U kowola kuźnia murowano

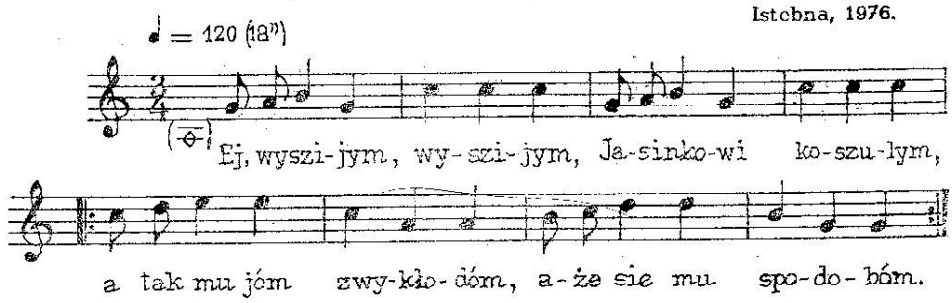
Katarzyna Mikesz, Karwina-Frysztat
(Śląskie śpiewanie -24.04.2002)



LXXII

453. Ej, wyszijym, wyszijym

Ewa Bury, ur. 1904
Istebna, 1976.



LXXIII

395. Zasiołach kapustym u chodnika

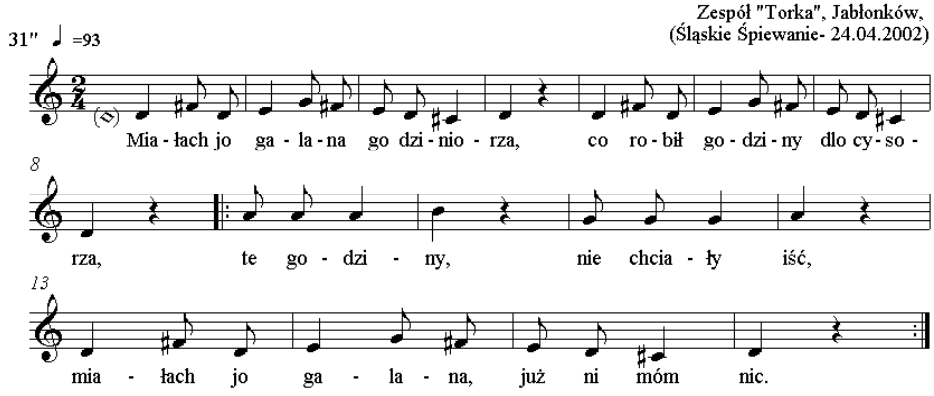
Emma Szarzec, ur. 1924,
Wisła, 1977.



LXXIV

126. Miałach jo galana godziniorza...

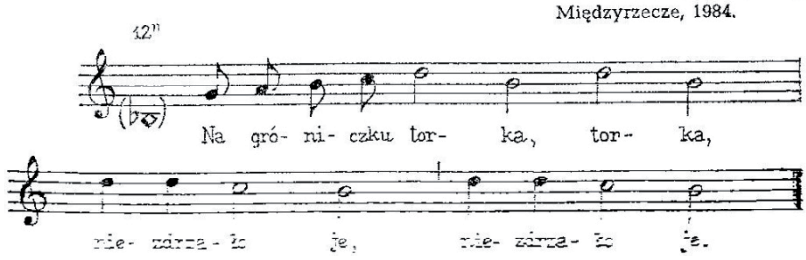
Zespół "Torka", Jabłonków,
(Śląskie Śpiewanie- 24.04.2002)



LXXV

363a. Na gróniczku torka, torka, niezdrzało je

Genowefa Maśka, ur. 1920,
Międzyrzecze, 1984.



LXXVI

[Rodzice biją]

A. Rozbark. *Walis.*



LXXVII

303. U studzienki siedziała

Genowefa Maśka, ur. 1920, Międzyrzecze, 1984.



2. Materiały źródłowe – badania terenowe

1. Stoi grusza w polu

Jadwiga Bojko (1920) – Jaworzynka 3.10.2011



I. Stoi grusza w polu, słodkie grusze rodzi,
powiedz, powiedz moja luba, kto do ciebie chodzi.

II. Do mnie nikt nie chodzi, jest sam Bóg nade mnóm,
tylko ten kochaneczek, co tańcuje ze mnóm.

III. Przyszeł pod łokienko, klupka na łokienko,
stoń ma miła odewrził mi to małe łokienko.

IV. Jo ci nie łotworzem, bo jo sie cie bojem,
jo móm inszich tysiónce, o tebie nie stojem.

2. W istebniańskim czornym lesie

Anna Bury (1925), Jadwiga Zabawska (1928), Stanisława Majeranowska (1930) – Istebna 26.09.2011



I. W istebniańskim czornym lesie, halije,
szwarne dziywcze trowe siecze, halije,
w istebniańskim czornym lesie,
szwarne dziywcze trowe siecze, hali, hali, halije.

II. Przyszeł ku nij myśliweczek, halije,
i prosił jóm o wióneczek, halije,
przyszeł ku nij myśliweczek,
i prosił jóm o wióneczek, hali, hali, halije.

III. Miałabych jo wiónek stracić, halije,
to zawołóm na mych braci, halije,
miałabych jo wiónek stracić,
to zawołóm na mych braci, hali, hali, halije.

3. Starajóm sie ludzie o mnie

Jadwiga Bojko (1920) – Jaworzynka 3.10.2011



I. Starajóm sie ludzie o mnie,
starajóm sie ludzie o mnie,
że ni majóm miejsca dlo mnie,
że ni majóm miejsca dlo mnie.

II. Nie starejcie sie ludkowie,
nie starejcie sie ludkowie,
Móm jo miejsce na kierchowie,
móm jo miejsce na kierchowie.

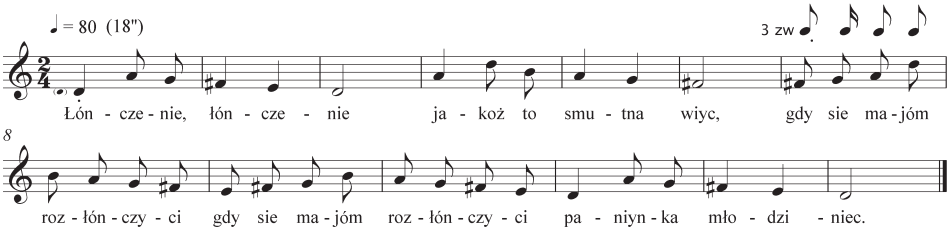
III. Na zielónym kierchoweczku,
na zielónym kierchoweczku,
bedym spała we wióneczku,
bedym spała we wióneczku.

IV. Choćby i tromby trombiły,
choćby i tromby trombiły,
moje oczka bedóm spały,
moje oczka bedóm spały.

V. Choćby i dzwony dzwoniły,
choćby i dzwony dzwoniły,
moje uszka by nie czuły,
moje uszka by nie czuły.

4. Łónczenie, łónczenie (Lata, moje lata)

Jadwiga Bojko (1920) – Jaworzynka 3.10.2011



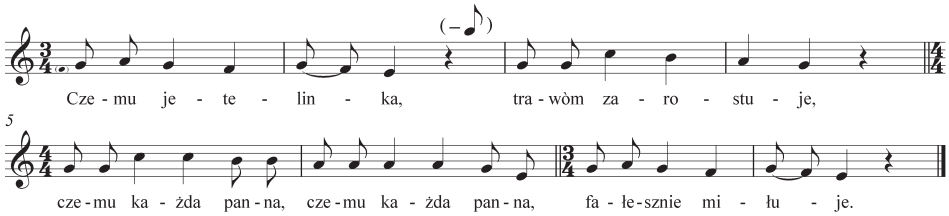
I. Łónczenie, łónczenie jakoż to smutna wiyc,
gdy sie majóm rozłónczyci, gdy sie majóm rozłónczyci,
paniynka, młodzieniec.

II. Gdy my sie łónczyli, obaj my płakali,
obaj my se do szareczka, do jiydnego, do biołego,
oczka wycierali.

III. Gdy my sie łónczyli, pod zielónym dembem,
wdycki jo ci powiadała, że twa łaska mnie nic stała,
że twoja nie bedym.

5. Czemu jetelinka trawóm zarostuje

Jadwiga Bojko (1920) – Jaworzynka 5.10.2011



I. Czemu jetelinka trawóm zarostuje,
czemu każda panna, czemu każda panna,
fałesznie miłuje.

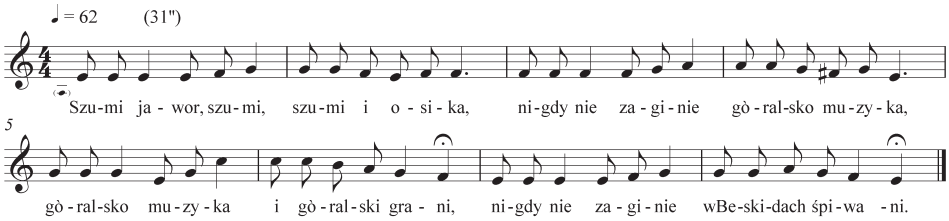
II. Fałesznie miłuje, wysoko sie niesie,
wszak poczkajcie rodzice, za fałeszne serce,
Pan Bóg was pokaże.

III. Bo wyście se wzieli, co sie wam lubiło,
a mie wzbraniujecie, a mie wzbraniujecie,
co by mie cieszyło.

IV. Co by mie cieszyło, Andulka rozmiła,
też mie cieszyć bedzie, też mie cieszyć bedzie,
szabla ocelowa.

6. Szumi jawor, szumi

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Szumi jawor, szumi,
szumi i osika,
nigdy nie zaginie góralsko muzyka,
góralsko muzyka i góralski garni,
nigdy nie zaginie w Beskidach śpiwani.

II. Jak zaszumią smreki,
na wysoki skale,
to zaroz tańcują beskidzcy górale,
jak zaszumią jedle na wysoki hali,
to jakby śpiywani beskidzkich górali.

III. Mało nam, mało nam,
do szczynścia potrzeba,
byle była praca i kawałek chleba,
byle nasze góry i nasze doliny,
pełne były śpiewu i szwarnej dziywczyny.

7. Hej doliny, doliny

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Hej doliny, doliny, kamienny chodniczek,
co sie do nas nachodzywoł, mój miły Janiczek.

8. U Czadeczki szruty prała

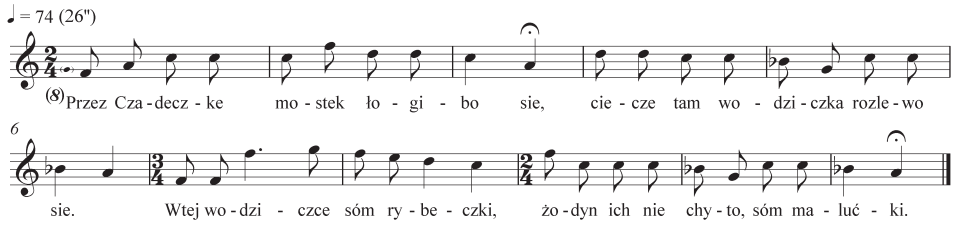
Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. U Czadeczki, szruty prała, płakała /2x
czegoż ja sie o mój Boże doczkała /2x

9. Przez Czadeczke mostek łogibo sie

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Przez Czadeczke mostek łogibo sie,
ciecze tam wodziczka, rozlywo sie.
W tej wodziczce sóm rybeczki,
żodyn ich nie chyto, sóm malućki.

II. Gdy jo przez tyn mostek chodzywowoł,
wdycki mi miesiónczek wiecywowoł.
Świecywowoł uż nie bedzie,
bedzie wiecywowoł kany indzy.

III. Podaj mi ma miła tóm latarniym,
aż jo przez tyn mostek nie upadnym.
Jak upadnym zmażym kabot,
Bedziesz mieć ma miłą co pucować.

IV. Cóż by jo ci kabot pucowała,
gdy jo jeszcze ni ma twoja baba.
Jak jo twojóm babom bedym,
sto razy ci kabot wypucujym.

10. Już sie mi ławeczka

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Już sie mi ławeczka na poły złómała,
już sie mi ławeczka na poły złómała,
co jo ze swym miłym po nij chodzywała, po nij chodzywała.

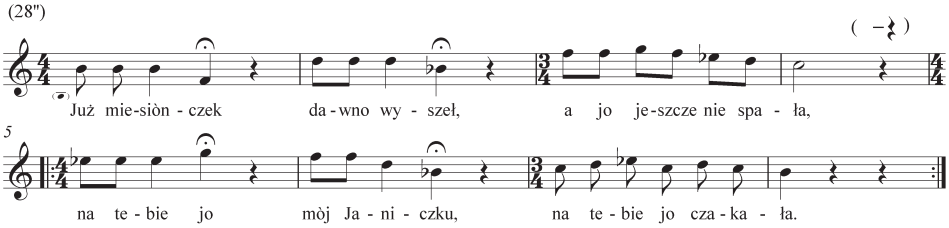
II. Ławeczko, ławeczko, zrośnij sie mi jeszcze,
ławeczko, ławeczko, zrośnij sie mi jeszcze,
moje pociszyni nawróć sie mi jeszcze, nawróć sie mi jeszcze.

III. Jo sie nie nawrócim, bo jo uż daleko,
jo sie nie nawrócim, bo jo uż daleko,
trzeba se mi chladać galanki na lato, galanki na lato.

IV. Galanki na lato, jakoż ty bywała,
galanki na lato, jakoż ty bywała,
co mie we dnie w nocy, wdycki rada miała.

11. Już miesiónczek dawno wyszeł

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Już miesiónczek dawno wyszeł,
a jo jeszcze nie spała,
na tebie jo mój Janiczku, na tebie jo czakała.

II. Nie spałach jo całóm nockym,
ani ćwierci godziny,
bo mi jiny mój Janiczku, szły ło tebie nowiny.

IV. Szły nowiny, nowineczki,
a szłą jedna za drugóm,
dejże Boże rana doczkać, co mi ludzie powiedzóm.

12. Nie było mie dóma

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Nie było mie doma, ze cztery niedziele,
wyrosło mi żyto haj, haj, zielóne we dworze.

II. Nie było to żytko, była to pszeniczka,
nie puszczaj ma miła, haj, haj, z wieczora Janiczka.

III. Jakóż go nie puścić, gdy mie pieknie prosi,
łodewrzyj ma miła, haj, haj, łopowiem ci cosik.

13. Miała jo galanów (owięziok)

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Miała jo galanów, jak na lipie kwiatów,
teraz móm jednego, nie godzi sie światu,
ale jo se rady dóm, jo Cygónóm przedóm.

II. Pójcie haw Cygóni, przedóm wóm galana,
za sztyry grajcary, jeszcze wóm wydóm dwa,
ale bedym wiedziała, żech galana przedała.

14. Miała jo galana godziniorza

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Mała jo galana godziniorza,
co robił godziny dlo cysorza.
Te godziny, nie chciały bić,
miałach jo galana, uż ni móm nic.

15. Lata moje, lata (Łónczenie)

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Lata moje, lata,
kajście sie podziały.
Nie wiedziały moje nóżki, nie wiedziały moje nóżki,
jako chodzić miały.

II. Chodziłyście pysznie,
tańczyłyście dumnie,
a teraz uż nie bedziecie, a teraz uż nie bedziecie,
choć wóm grajóm szumnie.

III. Chodziłyście dolinóm,
chodziłyście uboczóm,
a teraz uż nie bedziecie, bo teraz uż ni możecie,
choć was kwitym moczóm.

16. Spadnół listek z jawora

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Spadnół listek z jawora, spadnół na młyński koła,
pój ma miła, pój, a odkludzisz mie, aż do naszego dwora.

II. Jo tam z tebóm nie pójdym, bo jo twoja nie bedym,
tyś jest synem bogatych rodziców, jo jest dziewczyn hudobne.

III. Mamulka mi gwarzyła, bych z tebóm nie chodziła,
jak ty przijdziesz pod moje łokiynko, co bych cie nie puściła.

IV. Cóż jo taki nieszczynsny, gdy jo ni móm fałeszny,
ma Haniczka hudobno dziyweczka, a óna mnóm wzgardziła.

17. Czijiż to kónie w tej zagrodzie

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Czijiż to kónie w tej zagrodzie,
co óne chodzóm po swobodzie.
Po swobodzie chodzywajóm,
mojej miłej spać nie dajóm.

II. Hej, uwiónż Janku te kóniczki,
hej, niech nie budzóm twej Haniczki,
bedzie Haniczka wyspano, twoja Haniczka kochano.

III. Hej, lepij było nóżkym złómać,
hej, jako sie tam zamiłować,
bo sie nóżka wnet zagoi,
za Janiczkym serce boli.

18. Na Krzyżowej biały kamień

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Na Krzyżowej biały kamień, moja miła siedzi na nim,
chlapcy, chłapcy pójcie sem, jo w klasztorze nie jestem.

II. Mie w klasztorze nic nie cieszy, mie sóm chłapcy najmilejsi,
bo jo rada tańcujym, bo jo chłapców miłujym.

III. Szła dziyweczka przez polanym, miała oczka upłakane,
cóż ci sie dziewczyn stało, żeś sie tak upłakało.

IV. Jakóż sie mnie pytać możesz, gdy mi i tak nie pómożesz,
łodeszeł mnie syneczek, wzión do światu wióneczek.

V. Nie rób se dziewczyn zgryzoty, jo ci kupim wiónek złoty,
za wióneczek zielóny, na jarmarku kupióny.

19. Biało lelija

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011

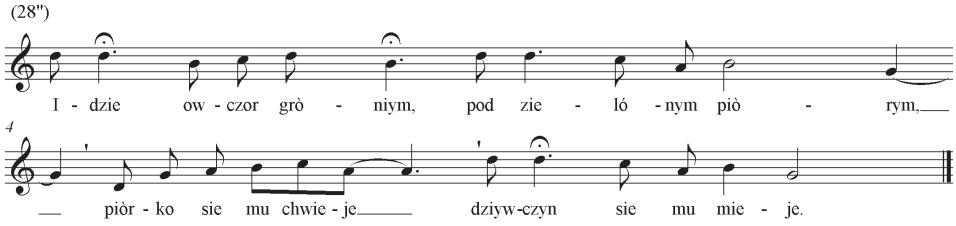


I. Biało lelija, sie nie rozwijo, ni móm z czego wiónka wić,
ej ni masz, ni masz, na Jaworzynce, do kogo słówka przegwarzyć.

II. Jedyn za młody, drugi za stary, a tyn trzeci sie pyszni,
ej ni masz, ni masz, na Jaworzynce, takiygo serca co cieszy.

20. Idzie owczor gróniym

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Idzie owczor gróniym, pod zielónym piórym,
piórko sie mu chwieje, dziywczyn sie mu śmieje.

II. Nie śmiyj sie dziyweczko, że koszulka brudno,
na wysokich gróniach, o wodziczkym trudno.

III. Pasła by jo pasła, nie dali mi masła,
dali mi krajiczek, zjod mi go Janiczek.

IV. Jewiczko mało żeś, wydać sie ni możesz,
jak kapkym podrośniesz, gymby mi dać możesz.

21. Groniczku Beskidzie

Zbigniew Wałach (1961), „Góralski grani" – Koniaków 17.11.2011



I. Groniczku Beskidzie, gdo po tebie idzie,
jednooki baca łowieczki zawraca,
jednooki baca łowieczki zawraca.

22. Na gróniu w karczmiczce

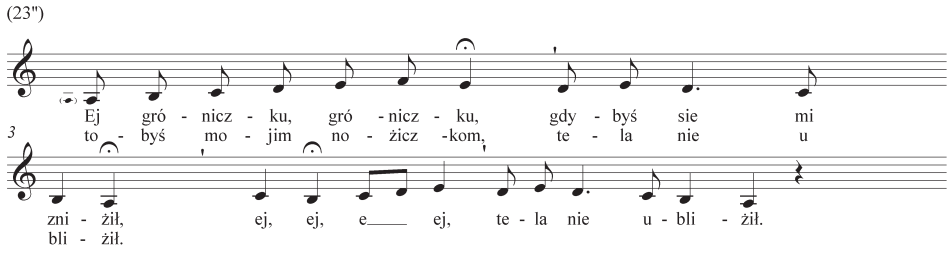
Zbigniew Wałach (1961), „Góralski grani" – Koniaków 17.11.2011



I. Na gróniu w karczmiczce, w lesie jaworowym,
hej, siedzóm tam zbójnicy, za kamiennym stołem,
hej, siedzóm tam zbójnicy za kamiennym stołem.

23. Ej groniczku, groniczku

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 3.10.2011



I. Ej gróniczku, gróniczku, gdybyś sie mi zniżił,
to byś mojim nożiczkom, tela nie ubliżił,
ej, ej, ej, tela nie ubliżił.

II. Ej gdybych jo tu miała, swojiygo Janiczka,
to bych jech sie ku nimu, skulała z gróniczka,
ej, ej, ej, skulała z gróniczka.

III. Hej, żyłach, se jo, żyłach, gdych ich miała siedym,
to z każdego gróniczka, wołał na mnie jedyn,
ej, ej, ej, wołał na mnie jedyn.

IV. Powiadajóm mi ludzie, że nie umiym robić,
bo to nie jest robota, za Janiczkiem chodzić,
ej, ej, ej, za Janiczkiem chodzić.

24. Wszecki żeniczki

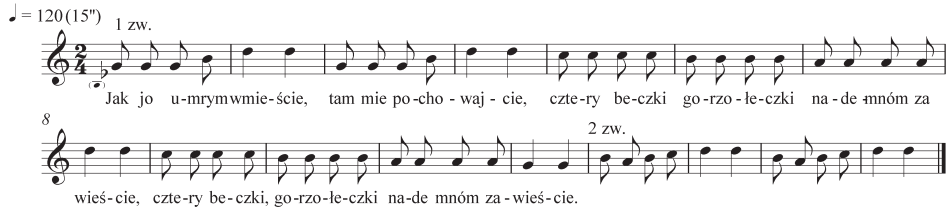
Maria Bury (1929) – Jaworzynka 3.10.2011



I. Wszecki żeniczki dojóm krowiczki, a ta moja Myrcha śpi,
jak nie bydzie stować, a krowiczkóm dować,
dam se zrobić gajdyszni, gajdyszni.

25. Jak jo umrym w mieście

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 3.10.2011



I. Jak jo umrym w mieście, tam mie pochowajcie,
cztery beczki gorzołeczki nade mnóm zawieście / 2x

II. Ludzie bedóm chodzić, bedóm sie pytali,
a cóż też to za brzidoka, w mieście pochowali /2x

26. Jaworzyński dziyweczki

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 3.10.2011



I. Jaworzyński dziyweczki, dziyweczki,
kaj wy mocie wióneczki, wióneczki? /2x

II. A mómy ich w kómorze,
powieszone na sznurze /2x

III. Cóżby jedyn kosztował,
gdyby jo go kupował /2x

IV. Jak ubogi syneczek,
trzi tysiónce wióneczek /2x

V. Jak bogaty roz tela,
a to jeszcze niewiela /2x

27. Jistebniański kościółeczek

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 3.10.2011



I. Jistebniański kościółeczek, wokoło jest czorny las.
A jo sie podziwóm, a jo sie podziwóm,
czy nie jadzie gdo dó nas.

II. Hej jadzie ón jadzie, jadzie, na tym brannym kóniczku.
A przypina sebie, a przypina sebie,
na lewy bok szabliczku.

28. Na skraju w zielonym lesie

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 3.10.2011

(21")



I. Na skraju, w zielonym lesie,
ciecze woda rozlywo sie,
jo sie dó ni dziwała, swój wiónek tam widziała.

II. Mój wióneczek marnie ginie,
jako listek na wierzbinie,
listek spadnie zwinie sie,
mój wiónek woda niesie.

III. Choćby było trzista kóni,
twego wiónka nie dogoni,
choćby były tysiónce,
nie bydziesz go mieć wincyj.

29. Wy moja mamulko

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 3.10.2011

♩ = 120 (12")



I. Wy moja mamulko, straszywo mie w nocy,
chodzóm też tu ku mnie, łod sómsiada chłapcy,
na łokiynko klupkajóm, wyspać sie mi nie dajóm.

II. Ty moja cerziczko, poradzimy tymu,
dómy se łóżeczka, jedno ku drugiymu,
bedymy se społu spać, nie bedzie cie straszywać.

III. Wy moja mamulko, wy sie dobrze mocie,
wy mocie tatulka, wy sie łobłapiacie,
a jo musim sama spać, ni móm sie z kim łobłapiać.

IV. Ty moja cerziczko, nie wydej sie jeszcze,
ludzie powiadajóm, że żeś młodo jeszcze,
że cie bedzie chłopek bić, bedzie z tebie skórym drzyć.

V. Moja mamuliczko, na jarmark chodzicie,
takich skórek z dziywczónt nie widzicie,
a bydzie to szumno wiyc, jak jo bedym chłopa mieć.

30. Hej miałech trzy galanki

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 10.10.2011



I. Hej miałech trzy galanki, hej wsiecki były Hanki,
hej chodziły se za mnóm, hej jako dwa baranki.

II. Hej jedna sie wydała, ta druga pasie wołki,
a trzecio za mnóm woło, pój Janko do komórki.

III. Hej pójdym do kościoła, hej stanym wedle słupa,
hej bedym Boga prosił, hej o jakiego tłuka.

31. Wyjeżdżaj furmanku

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 10.10.2011



I. Wyjeżdżaj furmanku, bo już nadszedł czas /2x,
Bo tam nie przejadziesz /2x, przez tyn gynsty las.

II. Furmanek wyjechoł z bicza wytoczył /2x
Aż sie w młodej górze /2x, głosek rozchodził /2x

III. Furmanku, furmanku, kaj piyniónżki mosz? /2x
Bo jak mi nie oddosz, zabijym zaroz /2x.

32. Rada pijem, rada jem

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Rada pijem, rada jem, rada pieknie tańcujem,
rada piekne krowy móm, nie rada ich odbywóm.

33. Janiczek trowe siecze

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 10.10.2011



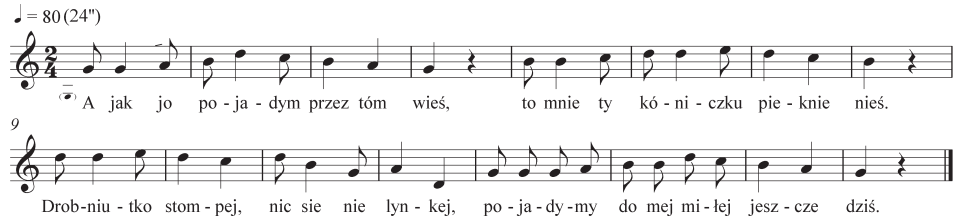
I. Janiczek trowe siecze, kosa mu kosić nie chce,
trowa sie łogibo, Janiczek sie dziwo, słóneczko wysoko je.

II. Słóneczko na zachodzie, ma miła łodprowadź mnie,
przez tyn zielóny las, tam mi gymbiczki dosz, potym sie rozyndymy.

III. Jak my sie rozyjść mieli, łoba my zapłakali,
łoba do jydnygo, fortuszka biołego, łoczka my wycierali.

34. A jak jo pojadym

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 10.10.2011



I. A jak jo pojadym przez tóm wieś,
to mnie ty kóniczku pieknie nieś.
Drobniutko stompej, nic sie nie lynkej,
pojadymy do mej miłej jeszcze dziś.

II. Powiydz mi ma miła rozmiła,
jak sie tam do dworku chodzywo,
wyndź na przyłóżek, rozwiónż rzetozek,
a tak sie do dworku dostaniesz.

35. Naszi krowy jako beczki

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Naszi krowy jako beczki,
bo ich pasóm pastyreczki, bo ich pasóm pastyreczki.

II. Wasze kónie jako łaty,
bo ich pasie pies kudłaty, bo ich pasie pies kudłaty.

36. Hej, hoja, hoja, swobodo moja

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Hej, hoja, hoja, swobodo moja,
powiydzże mi moja najmilejsza, czy bedziesz moja?

II. Jo ci nie powiym, bo sama nie wiym,
jo je młodo, jako ta jagoda, robić nie umiym.

III. W lesie rośnie bicz, nauczi robić,
uchowej mie Panie Boże Drogi za takiygo iść.

37. Gdo mie dziśka wytańczy

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Gdo mie dziśka wytańczy, temu sie to opłaci,
gdo mie dziśka połechce, ten dostanie co zechce.

38. Zagrejcie mi muzykanty

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Zagrejcie mi muzykanty, a jo wóm zaśpiywóm,
ale wóm też nie zapłacim, bo pinionżków ni móm.

II. Zagrejcie mi muzykanty, dóm wóm wajec putniym,
a jak wy mi nie zagrocie, to wóm wasze utnym.

39. Na fojtowej roli

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 10.10.2011



I. Na fojtowej roli studziyneczka stoi /2x
Nie widać nie słychać, kochaneczki moji /2x

II. Co ty sie mnie wstydzisz, co ty sie mnie boisz /2x
że do moji studni, po wodym nie chodzisz/2x

III. Jakbym sie cie bała, albo wstydziła /2x
to bych jo za tobóm, do wody wskoczyła /2x

IV. Do wody, do wody, co sie wartko toczy /2x
za tobóm Jasieńku, co masz modre oczy /2x

V. Modre oczy mamy, na sie spoglóndamy /2x
co komu do tego, że my sie kochamy /2x

V. Cóż komu do tego i cóż komu po tym /2x
że my sie kochamy jak siostrzyczka z bratym /2x

VI. Dudni woda, dudni, w cymbrowanej studni /2x
zakochać sie łatwo, odkochać jest trudniej /2x

40. Za stodołóm na jedli

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 10.10.2011



I. Za stodołóm na jedli, tańcowali dwo debli,
dopod deboł deblicym, potorgoł jei spódnicym.

41. Ej wyszijym, wyszijym

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 10.10.2011



I. Ej wyszijym, wyszijym, Jasinkowi koszulym,
a tak mu jóm zwykłodóm, a że sie mu spodobóm.

42. Gróniczku Beskidzie

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 10.10.2011



I. Gróniczku Beskidzie, gdóż po tebie idzie,
pachołcy z kóniami, dziywczynta z krowami /2x

II. Pasóm sie łowieczki, pasóm sie krowiczki /2x
na gróniach śpiywajóm, pachołcy, dziyweczki /2x

43. Ojcowski dom

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 10.10.2011



I. Ojcowski dom, to istny raj, dar Ojca niebieskiego,
chociażbyś przeszedł cały świat, nie znajdziesz piękniejszego /2x

II. Tu się dziecina pierwszy raz, do matki uśmiechnęła,
tu się uczyła Boga znać, tu modlić się zaczęła /2x

III. Tutaj na każdym kroku cie, oczy ojcowskie strzegły,
tutaj w zabawach ciągłych ci dni twoje biegły /2x

IV. A gdy ci przyjdzie wyjechać stąd i odejść w świat daleki,
ojcowski dom dziecino miej, w pamięci swej na wieki /2x

44. U kowola kuźnia murowano

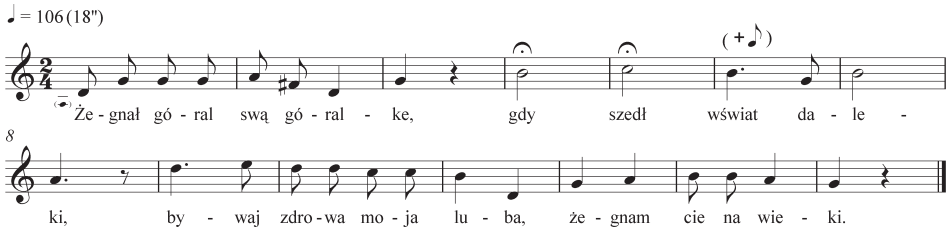
Maria Bury (1929) – Jaworzynka 10.10.2011



I. U kowala kuźnia murowano /2x
kuźniczka, kuźniczka, a za kuźniom z kowoliczkiem Zuziczka /2x

45. Żegnał góral swóm góralke

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 10.10.2011



I. Żegnał góral swą góralke, gdy szedł w świat daleki,
bywaj zdrowa moja luba, żegnam cie na wieki.

II. A za roczek, gdy powróce do swojego sioła,
to cie luba zaprowadze, na ślub do kościoła.

III. Minął roczek, mija drugi, a nie widać Janka,
zapomniała co przyrzekła, dla swego kochanka.

IV. Zapomniała prędziusieńko, jak ją żegnał czule,
jeszcze prędzej zapomniała, swego serca bóle.

V. Góral do domu powraca, z tą nadzieją w sercu,
że sie ze swą lubą ujrzy, na ślubnym kobiercu.

VI. Góral wchodzi do kościoła, patrzy światło wszędzie,
rozgląda się dookoła, patrzy co to będzie?

VII. Aż tu od drzwi do kościoła, wchodzi panna młoda,
patrzy jego ulubiona, to jest jej uroda.

VIII. Panna młoda po kościele, dziwnie patrzy z dala,
na nieszczęście zobaczyła bladą twarz górala.

IX. Gdy ujrzała wnet padła na drużbów ramiona,
ludzie krzyczą dookoła, panna młoda kona.

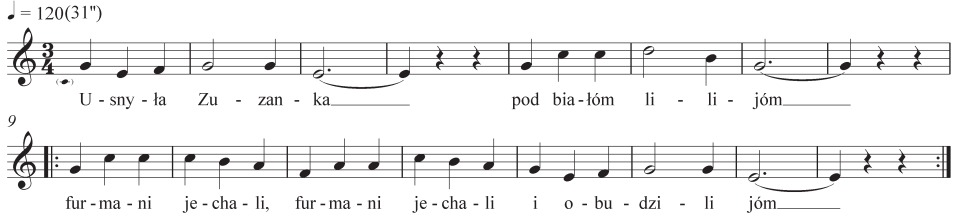
X. A gdy orszak ślubny wracał, do domu, do sioła,
góral zaśmiał się szyderczo i wyszedł z kościoła.

XI. Potem poszedł w góry, lasy i błądził do rana,
złożył ręce do modlitwy błagał swego Pana.

XII. Boże Ojcze, ty coś w niebie, tobie składam dzięki,
jeszcze słów tych nie domówił, rzucił się do rzeki.

46. Usnyła Zuzanka

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 10.10.2011



I. Usnyła Zuzanka, pod białóm lilijóm,
furmani jechali /2x i obudzili jóm /2x.

II. Furmani, furmani, piekne kónie macie,
za jednóm lilije /2x jednego mi dojcie /2x

47. Siedem szatek żech miała

Jadwiga Bojko (1920) – Jaworzynka 3.10.2011



I. Siedem szatek żech miała /2x
wszycki jeji rozdała /2x

II. Piyrszo była lachućka /2x
dyć jo była malućka /2x

48. Ej hora, hora

Anna Bury (1925), Jadwiga Zabawska (1928), Stanisława Majeranowska (1930) – Istebna 26.09.2011



I. Ej hora, hora, wysoka hora,
gdosi na tej górze mój Boże woła /2x

II. Ej woła, woła, fararka moja,
pój szuchajku do mnie, sama je doma /2x

49. Jistebniański pole

Anna Bury (1925), Jadwiga Zabawska (1928), Stanisława Majeranowska (1930) – Istebna 26.09.2011

(16")



I. Jistebniański pole piekne, szumne,
po sztyry paniynki w jedym dómie.
Jo tóm jednóm miał, ku nij chodzywoł,
sztyry niedziele.

50. A gdy jo szeł kole lasa

Anna Bury (1925), Jadwiga Zabawska (1928), Stanisława Majeranowska (1930) – Istebna 26.09.2011



I. A gdy jo szeł kole lesa,
była wielko rosa,
siednoł jo se na kopieczku,
posłuchałech kosa.

II. Kosie, kosie,
czorny ptaszku, co tak smutno śpiywosz,
a ty moja najmilejszo,
czy sie na mnie gniewosz?

III. Jo sie na tebie, nie gniewom,
bo jo cie rada móm,
ale jo se umyślała,
i żeś mnie zaniechoł.

51. Zahuczały góry, zaszumiały lasy

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 3.10.2011



I. Zahuczały góry, zaszumiały lasy,
kaj sie mi podziały, moje młode czasy.

II. W zielonym gaiczku, ptaszkowie śpiewajóm,
uż mego miłego na wojne wołajóm.

III. Na wojne wołajóm, konik osiodłany,
zostawim ja tebie, temu co jest w niebie.

52. Szeł Joniczek przez gróniczek

Anna Bury (1925), Jadwiga Zabawska (1928), Stanisława Majeranowska (1930) – Istebna 26.09.2011



I. Szeł Joniczek przez gróniczek, jeszcze nie był dziyń,
napotkoł tam szwarne dziywczyn, co mu pleło lyn.

II. Boże, pomóż ma dziyweczko, miałaś mojóm być,
jakoż bych jo twojóm była, nie umiym robić.

53. Jaworze, jaworze

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011

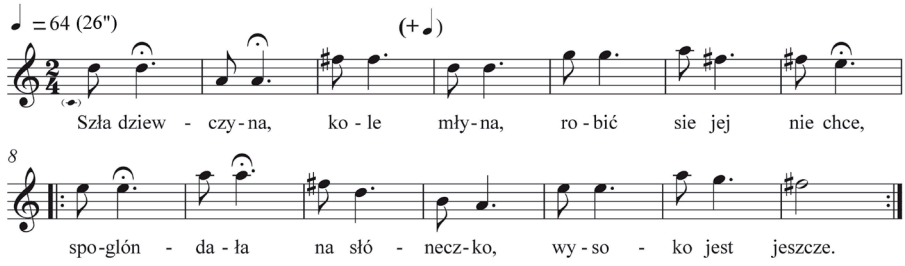


I. Jaworze, jaworze, kajś podzioł kónorze,
łobrómbali mi ich, łobrómbali mi ich,
z Barani łowczorze.

II. Łowczorze, łowczorze, coście owce paśli,
straciłach wióneczek, straciłach wióneczek,
kieryście go naszli.

54. Szła dziewczyna kole młyna

Anna Bury (1925), Jadwiga Zabawska (1928), Stanisława Majeranowska (1930) – Istebna 26.09.2011



I. Szła dziewczyna kole młyna, robić sie jej nie chce,
spoglóndała na słóneczko, wysoko jest jeszcze /2x.

II. Nie wysoko, nie daleko chwała Panu Bogu,
wzieła sobie zagłóweczek, poszła do ogrodu /2x.

III. W tym ogrodzie z białej róży, trzy wiónki uwiła,
jedyn sobie, drugi jemu, trzeci zawiesiła /2x.

IV. Zawiesiła tyn wióneczek w sini nad dźwierzami,
pani mama go ujrzała, zalała sie łzami /2x.

V. Pani mamo, cóż płaczecie wiónka zielónego,
użcie sie dość napijali, gorzołki od niego /2x.

55. Zaświeć mi miesionczku

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Zaświeć mi miesionczku, na rogu kościoła /2x,
powiydz mi ma miła, moja roztomiła, czy ty bedziesz moja /2x.

II. Jak mi masz powiedzieć, powiedz mi na razie /2x,
niech moi kóniczki, niech moi kóniczki nie stojóm na mrozie /2x.

56. Na Istebnym świeci jasne słoneczko

Anna Bury (1925), Jadwiga Zabawska (1928), Stanisława Majeranowska (1930) – Istebna 26.09.2011



I. Na Istebnym świeci jasne słoneczko /2x,
zasmucone, mojej miłej serdeczko /2x.

II. Zasmucone mojej miłej jeszcze wic /2x,
że mie óna nie uwidzi wic a wic /2x.

III. U Dunaja szaty prała, płakała /2x,
czegoż ja se, ach mój Boże doczkała /2x.

57. Weselne – Jak prziszła z kościoła

Anna Bury (1925), Jadwiga Zabawska (1928), Stanisława Majeranowska (1930) – Istebna 26.09.2011



I. Jak prziszła z kościoła, usiadła na progu,
użeś sie wydała, chwała Panu Bogu.

II. Jak cie bedóm czepić, pożryj do powały,
co by twoje dzieci, ciorne oczka miały.

III. Jak cie bedóm czepić, pożryj do kómina,
co byś to piyrszego powijała syna.

58. Weselne – Uż żeś sie wydała

Anna Bury (1925), Jadwiga Zabawska (1928), Stanisława Majeranowska (1930) – Istebna 26.09.2011



I. Uż żeś sie wydała, uż żeś se wybrała,
za takiego Janiczka, jakiego żeś chciała.

59. Wyszła przede dźwierze

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Wyszła przede dźwierze, włosy rozplatała,
mamulko, tatulku/2x, jedzie ich gromada.

II. Poczkajcie, czakajcie, na małą chwileczkę,
aż ja sie rozłonczym/2x, z ojcem i maciczkóm.

60. Matko, matko przykryj stoły

Stanisława Majeranowska (1930) – Istebna 24.10.2011

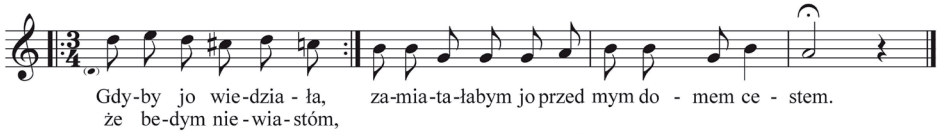


I. Matko, matko przykryj stoły,
bo uż goście jadóm z doły.

II. Matka stoły nakrywali,
od żalu sie rozpłakali.

61 (57). Weselne – Gdyby jo wiedziała

Anna Bury (1925), Jadwiga Zabawska (1928), Stanisława Majeranowska (1930) – Istebna 26.09.2011



I. Gdyby jo wiedziała, że bedym niewiastóm,
zamiatałabym jo przed mym domem cestem.

II. Gdyby jo wiedziała, gdzie mój miły pije,
zaniosłabym jemu w szabliczku pomyje.

62. Gdy jo była ślicznóm pannóm

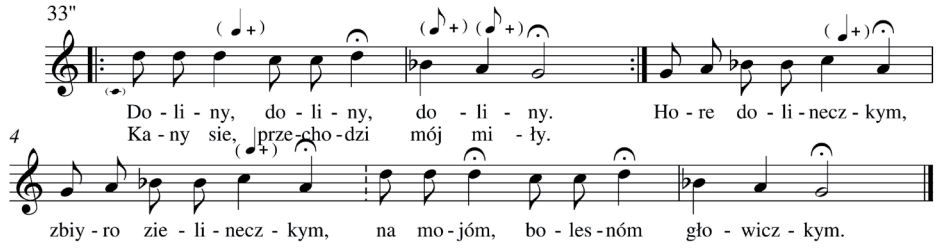
Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Gdy jo była ślicznóm pannóm, chodziliście wszeccy za mnóm,
a teraz mnie nie widzicie, jak ja nosim chłapca w dzichcie.

63. Doliny, doliny, doliny

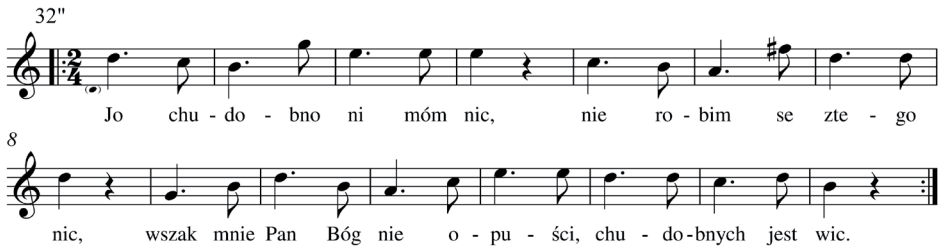
Małgorzata Małyjurek (1948) – Jaworzynka 24.10.2011



I. Doliny, doliny, doliny,
kany sie przechodzi mój miły,
hore dolineczkym, zbiyro zielineczkym,
na mojóm, bolesnóm głowiczkym.

64. Jo chudobno ni móm nic

Anna Bury (1925), Jadwiga Zabawska (1928), Stanisława Majeranowska (1930) – Istebna 26.09.2011



I. Jo chudobno ni móm nic,
nie robim se z tego nic,
wszak mnie Pan Bóg nie opuści,
chudobnych jest wic.

65. Gorzołeczko, ciotko moja

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011

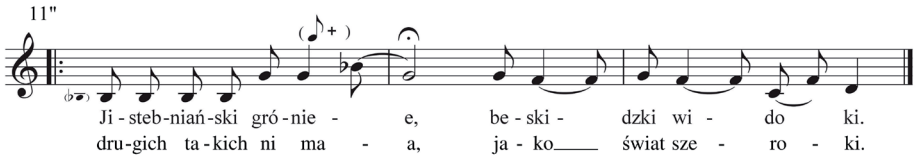


I. Gorzołeczko, ciotko moja,
nie piłech cie jako wczora,
wczoraś była, w karczmie w bani,
a dziśka w moji czepani /2x.

II. Kieliszeczku mój kochany,
przewracałeś chłopy, pany,
przewracałeś ty mnie nie raz,
kieliszeczku ja cie teraz /2x.

66. Jistebniańskie grónie

Anna Bury (1925), Jadwiga Zabawska (1928), Stanisława Majeranowska (1930) – Istebna 26.09.2011



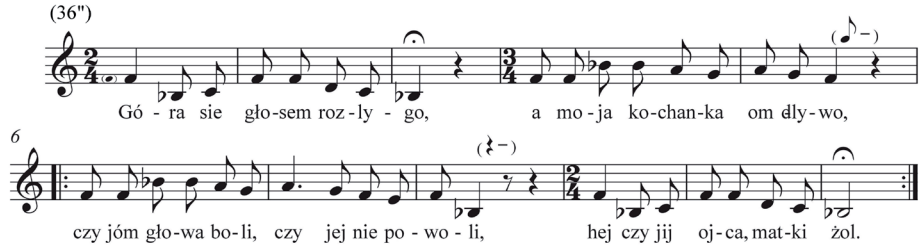
I. Jistebniański grónie, beskidzki widoki,
drugich takich ni ma, jako świat szeroki /2x.

II. Jistebniański grónie, szumiące lasami,
kany sie obrócim, tenskno mi za wami /2x.

III. Jistebniański grónie, kocham was i za to,
że trzysta dni zimy, a ostatek lato /2x.

67. Góra sie głosym rozlygo

Anna Bury (1925), Jadwiga Zabawska (1928), Stanisława Majeranowska (1930) – Istebna 26.09.2011



I. Góra sie głosem rozlygo, a moja kochanka omdlywo,
czy jóm głowa boli, czy jej nie powoli, hej czy jij ojca, matki żol /2x.

II. Oj gdybym jo mógł ptaszkiem być, tóm mojóm kochankym odwiedzić,
choć na pół godziny, mój Boże jedyny, głowiczkym na nij położyć /2x.

68. W niedzieliczkym do kościoła

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. W niedzieliczkym do kościoła, w pyndziałek sie napić,
we wtorek sie porachować, we strzodym zapłacić.

II. We sztwortek sie kapkym przespać, w pióntek se pochodzić,
w sobotym sie baby pytać, cóż bedymy robić.

III. A uż idż ty stary gidzie, cóż sie bedziesz pytoł,
jutro bedzie niedzieliczka zaś sie bedziesz pyrtoł.

69. Ej wysijym, wysijym

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Ej wysijym, wysijym, Janićkowi koszulym,
a tak mu sie zwykłodóm, a że sie mu spodobóm /2x.

II. Ej wysijym jegłećkóm, ej wysijym niteckóm,
Janićkowi to bedzie, swobodećkym pozbedzie /2x.

III. A ci jo jest pies pruski, kujom na mnie łańcuśki,
a ci jo jest poddany, kujom na mnie kajdany /2x.

IV. A dy jo sieł z Warszawy, koćki na mnie warciały,
a jo se im dyr, dyr, dyr, zeżarły mi s torby syr /2x.

70. Słońce sie śmieje

Anna Bury (1925), Jadwiga Zabawska (1928), Stanisława Majeranowska (1930) – Istebna 26.09.2011



I. Słońce sie śmieje, świat sie raduje,
świat nad światem sie raduje, matka synowi wzbraniuje,
że jo chudobno /2x.

II. Jeśliś ty miło, ku mnie uprzejmo,
przyjdź ma miła miendzy dźwierzy, jak jo bedym po wieczerzy,
tam sie zendymy /2x.

71. Ej żony, żony

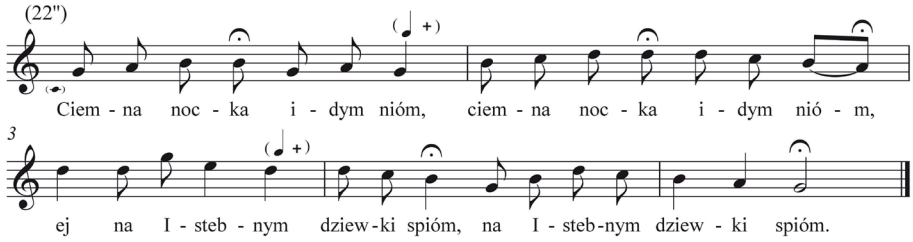
Anna Bury (1925), Jadwiga Zabawska (1928), Stanisława Majeranowska (1930) – Istebna 10.10.2011



I. Ej żony, żony, porodzcie wy mi,
myrchawego mynża móm,
we dnie w nocy nie śpiym, a o tym se myślim,
jakoż jo mu pomóc, pomóc móm.

72. Ciemna nocka, idym nióm

Anna Bury (1925), Jadwiga Zabawska (1928), Stanisława Majeranowska (1930) – Istebna 10.10.2011



I. Ciemna nocka idym nióm /2x,
ej na Istebnym dziewki spióm /2x.

II. A ta jedna nie spała /2x,
ej na Janiczka czakała /2x.

73. Gronie, nasze gronie

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 10.10.2011



I. Gronie, nasze gronie,
Śląska wy ozdobo,
wśród was serce płonie,
człek czuje sie sobą /2x.

II. Hale, nasze hale,
pełne górskiej paszy,
już na was górale,
nie śmią mieć sałaszy /2x.

74. Przez Istebnym cesta

Zbigniew Wałach (1961), „Góralski grani" – Koniaków 17.11.2011



I. Przez Istebnym cesta, cymbrowano /2x,
stoi tam dziyweczka, moja galaneczka, upłakano /2x.

II. Nie płacz ty dziyweczko, nie starej sie /2x,
uwij se wióneczek a wydej sie /2x.

75. Od Morawy deszcz idzie

Małgorzata Małyjurek (1948) – Jaworzynka 24.10.2011



I. Od Morawy deszcz idzie,
a mój miły nie przidzie /2x
a nie przidzie ni może, przez ty cesty mój Boże/2x.

76. Naucz sie dziewczyn

Małgorzata Małyjurek (1948) – Jaworzynka 24.10.2011



I. Naucz sie dziewczyn, naucz sie robić,
bo cie nie zechce żodyn królewicz,

II Weźmie cie jedyn garbarzyk młody,
bedziesz mu nosić skóry do wody.

III. Skóry do wody i skóry z wody,
nie bedziesz miała żodnej urody.

77. Na gróniczku torka

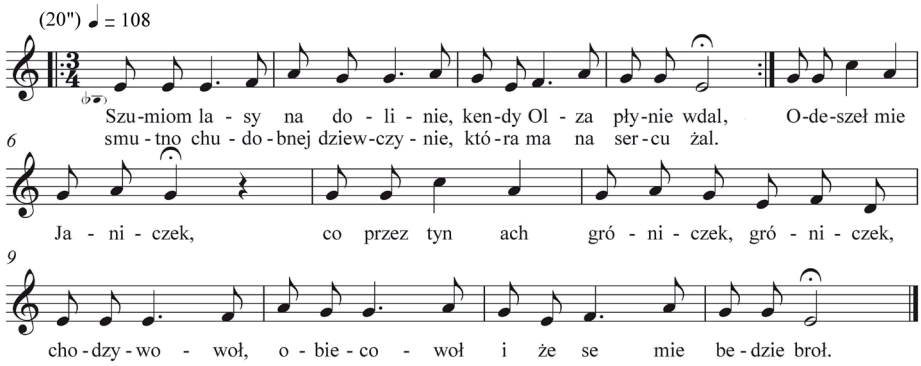
Małgorzata Małyjurek (1948) – Jaworzynka 24.10.2011



I. Na gróniczku torka, torka,
nie zdrzało je, niezdrzało je.
A ta nasza Hanka,
ospało je, ospało je.

78. Szumiom lasy na dolinie

Anna Bury (1925), Jadwiga Zabawska (1928), Stanisława Majeranowska (1930) – Istebna 10.10.2011



I. Szumiom lasy na dolinie, kendy Olza płynie w dal,
smutno chudobnej dziewczynie, która ma na sercu żal.
Odeszeł mie Janiczek, co przez tyn ach gróniczek, gróniczek,
chodzywowoł, obiecowoł i że se mie bedzie broł.

79. A jo tebie synek nie chcym

Małgorzata Małyjurek (1948) – Jaworzynka 24.10.2011



I. A jo tebie synek nie chcym,
bo ty w karty grosz,
a jo tebie dziewczyn nie chcym,
czorne nogi mosz.

80. A dy jo szeł na Girowóm

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. A dy jo szeł na Girowóm w niedzielym,
jak jo wlaz do deblich młynów sam nie wiem,
tela sie te prawdy dowiedzioł,
co mi młody diobełeczek powiedzioł.

81. Ej hoja, hoja

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 26.10.2011



I. Ej hoja, hoja, swobodo moja,
powiedzże mi moja najmilejszo, czy bedziesz moja? /2x.

II. Jo ci nie powiem, bo sama nie wiem,
bo jo młoda, jako ta jagoda, robić nie umiem /2x.

82. Kulało sie, kulało

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 26.10.2011



I. Kulało sie, kulało,
czerwione jabłuszko,
aże sie zakulało,
mej miłej na łóżko.

83. W stodole na gumnie

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. W stodole na gumnie,
cosi przyszło ku mnie,
jo sie ruszóm pod łochtuszóm,
a tu jyny ku mnie.

84. Za stodolinkóm, za naszóm

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



Za stodolinkóm, za naszóm /2x,
pasowałaby sałaszóm /2x.

85. Tańcowała Maryjanka z Ryckim

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Tańcowała Maryjanka z Ryckim, z Ryckim,
wybiła mu sztyry zymby cyckym, cyckym.

86. W tym naszym Istebnym

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. W tym naszym Istebnym, jest syneczek młody,
ma koniczka jak laliczka, nie boi się wojny /2x.

II. Wojny, jako wojny, musi na nióm jechać,
ale on ma kochaneczke, musi jóm zaniechać /2x.

87. Płyniesz Olzo

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 26.09.2011



I. Płyniesz Olzo, po dolinie,
płyniesz jak przed laty,
takie same na twym brzegu,
kwitną wiosną kwiaty /2x.

II. Ale ludzie w swoim życiu,
zmienili się bardzo,
zwyczajami, wiarą przodków,
ledwie, że nie gardzą /2x.

88. Jaworzyńscy pachołcy

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Jaworzyńscy pachołcy, moc se poczinajóm,
pod każdym łokineczkym, pod każdym łokiyneczkym, bogactwa chladajóm/2x

89. Zachodzi słoneczko

Maria Bury (1929) – Jaworzynka 29.09.2011



I. Zachodzi słoneczko, za las kalinowy,
drobny deszczyk pada /2x, na sadek wiśniowy.

90. Czyjiż to poleczko

Małgorzata Małyjurek (1948) – Jaworzynka 24.10.2011



I. Czyjiż to poleczko nie zorane /2x,
od mego syneczka, od mego syneczka zaniedbane /2x.

II. Zorane, zorane, ale mało /2x,
bo mu sie kółeczko, bo mu sie kółeczko połómało /2x.

91. Helo, helo, Helynko

Małgorzata Małyjurek (1948) – Jaworzynka 24.10.2011



I. Helo, helo, Helynko, jako ci sie pasie,
mnie sie dobrze pasie, tebie nie wiem jako,
boś jest tam daleko, helo, helo, helo!

92. Zagra trombita na groniu

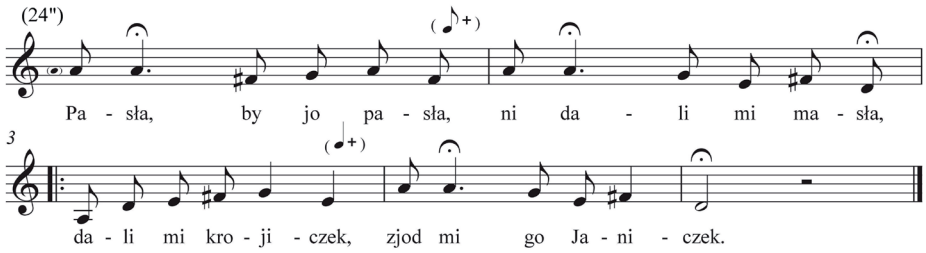
Małgorzata Małyjurek (1948) – Jaworzynka 24.10.2011



I. Zagra trombita na groniu, zagrajóm gajdziczki /2x.
Nóżki moje, zatańcujcie, a wy muzykańcio grania nie żałujcje /2x

93. Pasła, by jo pasła

Małgorzata Małyjurek (1948) – Jaworzynka 24.10.2011



I. Pasła, by jo pasła,
nie dali mi masła,
dali mi krojiczek,
zjod mi go Janiczek /2x.

94. Przylecioł gawron

Małgorzata Małyjurek (1948) – Jaworzynka 24.10.2011



I. Przyleciał gawron , na wysoki groń,
siednoł na kopieczku, na biołym kwioteczku,
posadził sie som /2x.

95. Na zielonej łónce

Małgorzata Małyjurek (1948) – Jaworzynka 4.10.2011



I. Na zielonej łónce,
pasie łowcior łowce,
łowce sie mu potraciły,
ón ich chladać nie chce /2x.

II. Zagrej mi łowciorku,
na fujarce zagrej,
a jak mi nie umiesz zagrać,
toż fujarke oddaj /2x.

96. Zasiałach kapustym

Małgorzata Małyjurek (1948) – Jaworzynka 4.10.2011



I. Zasiałach kapustym u chodnika,
nie wzeszła kapusta, ale wyka.
Dyć je wyka, niech nie myka,
niech sie mi nie ciśnie do chodnika.

97. U studzienki siedziała

Małgorzata Małyjurek (1948) – Jaworzynka 3.11.2011



I. U studzienki siedziała, do wodziczki patrzała,
i wypatrzyła rybeczkym, co połykała wodziczkym.

98. Hej góra Ochodzita

Małgorzata Małyjurek (1948) – Jaworzynka 3.11.2011



I. Hej góra Ochodzita, kamienny chodniczek,
hej pasie tam sztyry konie, u lasa Janiczek.

II. Hej, pasie ón, ich pasie, za sie oglondo sie,
co mu jego najmilejszo na łobiod przyniesie.

III. Hej, niesie, óna, niesie, chłapieczka małego,
jakżeś ty mnie chciał miłować, miłujże i jego.

IV. Hej moja najmilejszo, nie róbże mi tego,
zawiń se go do szateczki złóż to na inszygo.

V. Hej jo tego nie zrobim, Pan Bóg by mie skorał,
bo żeś sie ty nie roz, nie dwa, ze mnóm w łóżku kuloł.

99. Ej rosi, rosi, rosiczka

Małgorzata Małyjurek (1948) – Jaworzynka 24.10.2011



I. Ej rosi, rosi, rosiczka /2x,
spałyby moje, spałyby twoje, spałyby nasze oboje.

100. Kajście sie podziały

Anna Bury (1925), Jadwiga Zabawska (1928), Stanisława Majeranowska (1930) – Istebna 10.10.2011



I. Kajście sie podziały, wy moje uciechy,
z kim jo teraz bedym zbirała orzechy,
dlo syneczka jednego, rozgniewałach miłego /2x.

II. Prziszeł do karczmiczki, stanył se u proga,
moj miły tańcuje, ni boi sie Boga,
kole mie sie łociero, inszich w taniec pobiero /2x.

III. Idzie ku muzyce, płaci dolarami,
chudobno dzieweczka, zalewo sie łzami,
i z tego frasuneczku, poszła spać do domeczku /2x.

IV. Przisźła do domeczku, siadła na łóżeczku,
i tak se rozmyśla o swym kochaneczku,
a ón prziszeł zaburził, stoń ma miła łodewrzij /2x.

V. Po co żeś tu prziszło, fałeszne stworzeni,
mnie już umierziło to twoi chodzeni,
dyć jo uż móm inszego, kochaneczka milszego /2x.

VI. Ty moja dziyweczko musisz wyrozumieć,
jak ty chcesz tańcować, musisz dobrze umieć,
bo jo też rod tańcujem, jak móm dobróm tańculem /2x.

3. Fotografie



Fotografia 1. Przykłady wykorzystania haftu krzyżykowego

Źródło: M. Kiereś: *Strój ludowy górali Istebnej, Jaworzynki i Koniakowa. Etnograficzne osobliwości, przeobrażenia i zmiany.* „Studia i Materiały do Dziejów Historii i Kultury Beskidu Śląskiego" 2005, z. 3.



Fotografia 2. Cieszyńska rotunda
Źródło: Archiwum prywatne autorki pracy.



Fotografia 3. Strój górali Beskidu Śląskiego (przykład przedstawicieli pokolenia średniego górali śląskich – Łucja i Adrian Francuzowie z córką Zofią)
Źródło: Archiwum prywatne autorki pracy.



Fotografia 4. Zespół Wałasi, 2012
Źródło: Archiwum zespołu Wałasi.



Fotografia 5. Zbigniew Wałach przy budowie trombity, 2012
Źródło: Archiwum prywatne Zbigniewa Wałacha.



Fotografia 6. Zespół Trio, 2011
Źródło: Archiwum prywatne autorki pracy.



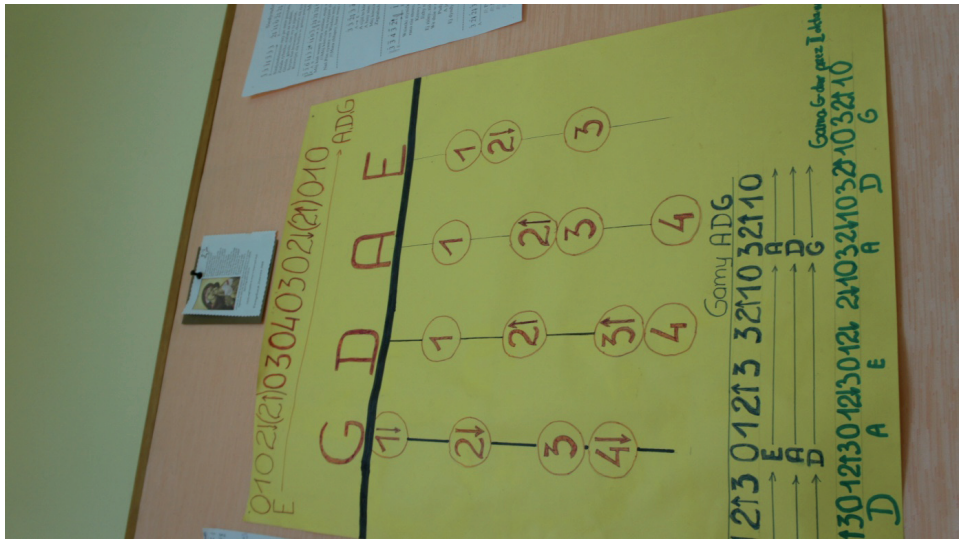
Fotografia 7. Elementy gajd beskidzkich wykonanych przez Zbigniewa Wałacha
Źródło: Archiwum prywatne Zbigniewa Wałacha.



Fotografia 8. Ćwiczenia rozgrzewające palce – Monika Wałach z uczniami, 2011
Źródło: Archiwum prywatne autorki pracy.



Fotografia 9. Monika Wałach z uczennicami, 2011
Źródło: Archiwum prywatne autorki pracy.



Fotografia 10. Badania terenowe – Szkoła Podstawowa nr 1 w Jaworzynce, zajęcia pozalekcyjne z Moniką Wałach – tablica wspomagająca naukę gry na skrzypcach, 24.10.2011
Źródło: Archiwum prywatne autorki pracy.



Fotografia 11. Jadwiga Bojko, Jaworzynka 2011
Źródło: Archiwum prywatne autorki pracy.



Fotografia 12. Góralski Grani 2011 – bal w Koniakowie; Janusz Macoszek, Maria Motyka, Tadeusz Papierzyński, Anna Łupieżowiec, Beniamin Wałach, Dawid Legierski, Rafał Mikołajek
Źródło: Archiwum prywatne autorki pracy.



Fotografia 13. Stanisława Polok (Majeranowska), Jadwiga Polok (Zabawska), Anna Bury, Tadeusz Papierzyński, Istebna 2011
Źródło: Archiwum prywatne autorki pracy.



Fotografia 14. Małgorzata Małyjurek, Jaworzynka 2012
Źródło: Archiwum prywatne autorki pracy.

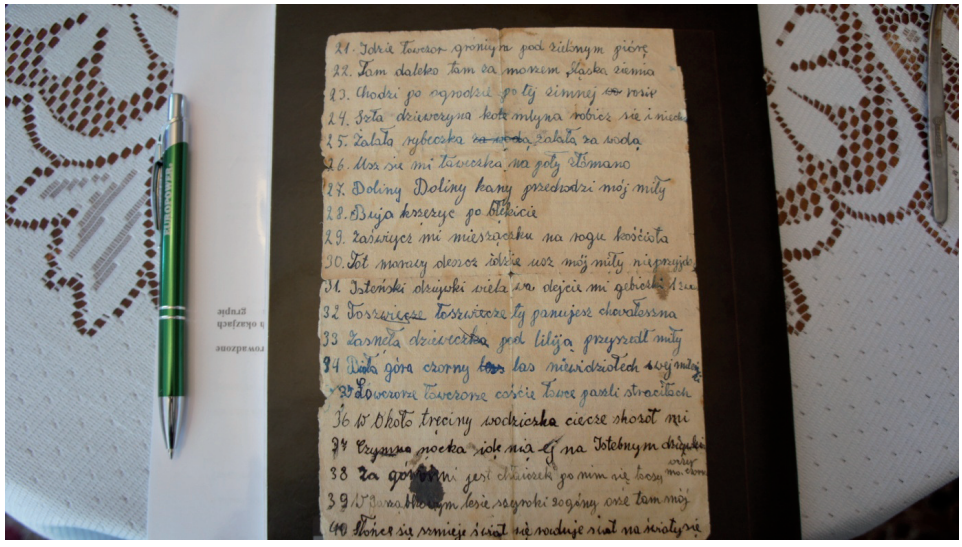


Fotografia 15. Maria Bury, Jaworzynka 2011
Źródło: Archiwum prywatne autorki pracy.



Fotografia 16. Stanisława Polok (Majeranowska), Jadwiga Polok (Zabawska), Anna Bury, Istebna 2011

Źródło: Archiwum prywatne autorki pracy



Fotografia 17. Zapisy incipitów pieśni respondentki Stanisławy Polok (Majeranowskiej), Istebna 2011

Źródło: Archiwum prywatne autorki pracy.



Fotografia 18. Zespół Regionalny Koniaków, 2014; Kazimierz Urbaś, Euzebiusz Jasiński, Wiktoria Gruszka, Bartłomiej Rybka, Paulina Mokwa, Marek Giela, Martyna Krasowska, Jan Urbaś, Danuta Bielesz, z tyłu: Ewelina Marekwica, dziewczyna z kapeli ze Zwardonia, nazwisko prawdopodobnie Zając, Urszula Gruszka, Katarzyna Ligocka, Józef Kawulok, Wiesława Karch, Nina Zając, Aneta Legierska, Paulina Ligocka, Jolanta Bocek

Źródło: Archiwum prywatne autorki pracy.



Fotografia 19. Zespół Regionalny Istebna, 2013; od lewej: z kontrabasem Józef Łupieżowiec, Szymon Marekwica, Antoni Czepczor, Jakub Legierski, Wojciech Ligocki, Marek Byrtus, Jerzy Kukuczka, Kamil Kohut, Jan Kajzar, Piotr Marekwica, z gajdami – Dawid Legierski; środkowy rząd od lewej: Katarzyna Kuś, Justyna Bury, Katarzyna Legierska, Katarzyna Niewiadomska, Edyta Słupny, Janina Marekwica, Justyna Bojko, Martyna Bestwina, Anna Wolny; na dole od lewej: Anna Łupieżowiec, Klaudia Legierska, Małgorzata Kajzar, Karolina Juroszek, Alicja Kaczmarzyk, Marcelina Heczko, Maria Motyka, Tadeusz Papierzyński



Fotografia 20. Zuzanna Kawulok, Istebna 2015
Źródło: Archiwum prywatne Marii Motyki.



Fotografia 21. Spotkania Gajdoszy 2013; Zbigniew Wałach, Jan Wałach, Andrzej Niedoba, Jan Kaczmarzyk

Źródło: Archiwum prywatne Ewy Cudzich.

Bibliografia

Adamowski J.: *Współczesne funkcje kultury tradycyjnej*. W: *Tradycja dla współczesności*. T. 1: *Tradycja: wartości i przemiany*. Red. J. Adamowski, J. Styk. Lublin 2009.

Aniszczyk A.: *Stefan Marian Stoiński*. „Śpiewak" 1939, nr 2.

Bahlcke J.: *Śląsk i Ślązacy*. Warszawa 2001.

Bakala J.: *Śląsk Cieszyński w Średniowieczu (do roku 1450)*. W: *Zarys dziejów Śląska Cieszyńskiego*. Red. M. Borák. Ostrawa–Praga 1992.

Bartoš F.: *Národni pisně moravskě v nově nasbirané*. Brno 1889.

Bartoš F.: *Zpráva o rukopisných sbírkách národních písní moravských z r. 1819 schovávaných ve Františkové Muzei v Brně*. „Museum Francisceum. Annales" 1895.

Bartók B.: *Das ungarische Volkslied Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien*. Berlin 1925.

Bartók B.: *Die Melodien der madjarischen Soldatenlieder*. Wiedeń 1918.

Bartók B.: *Serbo-Croatian Folk Songs*. Nowy Jork 1951.

Barz G., Cooley T.: *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford 2008.

Basara J.: *Słownictwo polskich gwar Śląska na terenie Czechosłowacji*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.

Bauman-Szulakowska J.: *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922–1939*. Katowice 1994.

Bauman-Szulakowska J.: *Polski folklor muzyczny. Materiały pomocnicze do analizy pieśni ludowej*. Bytom 2002.

Bauman-Szulakowska J.: *Zarys dziejów życia muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne. Zarys dziejów. Zarys kultury materialnej i duchowej*. Red. A. Dorda. Cieszyn 2011.

Bazielich B.: *Najstarsze elementy odzieży na Śląsku*. W: *Śląska kultura ludowa*. Red. D. Simonides. Katowice 1989.

Bazielich B.: *Strój ludowy w Polsce*. Warszawa 1997.

Bielawski L.: *Muzyka ludowa polska*. W: *Słownik folkloru polskiego*. Red. H. Kapełuś. Warszawa 1965.

Bielawski L.: *O przenikaniu kultur muzycznych*. W: *Europejski repertuar muzyczny na ziemiach polskich*. Red. E. Wojnowska. Warszawa 2003.

Bielawski L.: *Pieśń obrzędowa jako gatunek. Spojrzenie ontologiczne i semiotyczne.* „Polski Rocznik Muzykologiczny" 2006.
Bielawski L.: *Rytmika polskich pieśni ludowych*. Kraków 1970.
Bielawski L.: *System metro-rytmiczny polskich melodii ludowych.* „Muzyka" 1959, nr 4.
Bielawski L.: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*. Warszawa 1999.
Bielawski L., Mioduchowska A.: *Kaszuby. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały.* Cz. I. Warszawa 1997.
Bieniasz J.: *Śląsk Cieszyński.* Lwów 1938.
Błaszczyk L.T.: *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku.* Kraków 1967.
Bobrowska J.: *Pieśni ludowe regionu żywieckiego*. Kraków 1981.
Bobrowska J.: *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej.* Katowice 2000.
Bobrowska J.: *Polska folklorystyka muzyczna w epoce przedkolbergowskiej.* Seria II: „Prace specjalne" nr 9. Katowice 1999.
Braun K.: *Polska, regiony i grupy etnograficzne.* W: *Folklor muzyczny w Polsce. Suplement do podręcznika Jadwigi Sobieskiej – rozwój badań 1980–2005.* Red. P. Dahlig. Warszawa 2006.
Broda J.: *Materiały do dziejów Kościoła ewangelickiego w Księstwie Cieszyńskim i Państwie Pszczyńskim w XVI i XVII* wieku. W: *Z historii kościoła ewangelickiego na Śląsku Cieszyńskim.* Red. T.J. Zieliński. Katowice 1992.
Broda J.: *Zapiśniki chłopów śląskich.* „Regiony" 1978, nr 1.
Brożek L.: *Bibliografia prac Józefa Ligęzy.* „Zaranie Śląskie" 1973, nr 4.
Brożek L.: *Bracka studnia.* „Zwrot" 1952, nr 6.
Brożek L.: *„Zbiór pieśni sławiańskich" Pawła Stalmacha.* W: *Kultura muzyczna ziemi cieszyńskiej. Twórczość i życie muzyczne.* Red. C. Grabowski. Katowice 1977.
Brożek L.: *Źródła kultury ludowej.* W: *Płyniesz Olzo. Zarys kultury duchowej ludu cieszyńskiego.* Red. D. Kadłubiec. Ostrawa 1970.
Buława E.: *Pierwsi szermierze ruchu narodowego na Śląsku Cieszyńskim.* Cieszyn 1997.
Buława E., Danel E.: *Świt nad Olzą.* Cieszyn 1988.
Burke P.: *Historia kulturowa. Wprowadzenie.* Kraków 2008.
Burrows E.: *Music on Ifaluk Atoll in the Caroline Island* [przedruk: "Ethnomusicology" 1958, Vol. 2, No. 1].
Burszta J.: *Chłopskie źródła kultury.* Warszawa 1985.
Burszta J.: *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy.* Warszawa 1974.
Burszta J.: *Lubelska rozmowa o folkloryzmie.* „Literatura Ludowa" 1987, nr 4/6.
Burszta W.: *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacjonalizmem w tle.* Warszawa 2013.
Buszko J.: *Przemiany kapitalistyczne na Śląsku Cieszyńskim.* W: *Historia Polski.* T. 3: 1850/1864–1918. Cz. I: 1850/1864–1900. Red. Ż. Kormanowa. Warszawa 1963.
Bystroń J.S.: *Cinciała Andrzej.* W: *Polski słownik biograficzny.* T. 4. Red. W. Konopczyński. Kraków 1938.
Bystroń J.S.: *Etnografia Polski.* Warszawa 1947.

Bystroń J.S.: *O mowie polskiej w dorzeczu Stonawki i Łucyny w Księstwie Cieszyńskim*. Kraków 1885.
Bystroń J.S.: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. Kraków 1927.
Bystroń J.S.: *Polska pieśń ludowa*. Kraków 1920.
Bystroń J.S.: *Wstęp do ludoznawstwa polskiego*. Warszawa 1939.
Cekota V.: *K pobytu Františka Bartoše ve Slezsku*. „Radostná země" 1957, R. 7, z. 4.
Chlebowczyk J.: *Cieszyn. Zarys rozwoju miasta i powiatu*. Katowice 1973.
Chlebowczyk J.: *Cieszyńskie szkice historyczne. Kiedy sól była droższa od złota i krwi*. Katowice 1984.
Chlebowczyk J.: *Główne problemy i etapy stosunków polsko-czeskich na Śląsku Cieszyńskim w XIX i na początku XX wieku (do roku 1914)*. Katowice 1961.
Chlebowczyk J.: *Kształtowanie się świadomości i początków ruchu narodowego na Śląsku Cieszyńskim*. „Kwartalnik Historyczny" 1959, nr 2.
Chlebowczyk J.: *Śląsk nad Olzą. Śląsk Cieszyński w wiekach XVIII, XIX i XX*. Katowice 1971.
Chlebowczyk J.: *Świadomość społeczna i narodowa na Śl. Cieszyńskim w drugiej połowie XIX wieku*. Katowice–Kraków 1966.
Chlebowczyk J.: *Wybory i świadomość społeczna na Śląsku Cieszyńskim w drugiej połowie XIX wieku. Przyczynek do badań nad kształtowaniem się świadomości i aktywności społecznej w okresie kapitalizmu*. Katowice–Kraków 1966.
Chmiel K.: *Śpiewnik regionalny. Pieśni i melodie cieszyńsko-beskidzkie*. Bielsko-Biała 1999.
Chomiński J.: *Formy muzyczne*. T. 1. Kraków 1954.
Chorąży B., Kuś W.: *Najstarsze dzieje Śląska Cieszyńskiego od paleolitu do średniowiecza*. W: *Śląsk Cieszyński. Zarys dziejów*. Red. E. Buława. Cieszyn 1998.
Chybiński A.: *O metodach zbierania i porządkowania melodii ludowych*. W: Idem: *Z pism. O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*. Przygotował do druku L. Bielawski. Kraków 1961.
Chybiński A.: *Pieśni ludu polskiego na Orawie*. W: *Pieśni orawskie*. Zebrał E. Mika. Kraków 1957.
Chybiński A.: *Z pism. O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*. Przygotował do druku L. Bielawski. Kraków 1961.
Cinciała A.: *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna*. „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej" T. 9. Kraków 1885.
Cocchiara G.: *Dzieje folklorystyki w Europie*. Przeł. W. Jekiel. Warszawa 1971.
Cohen L.: *Research Methods in Education*. London 2005.
Cudzich E.: *Beskidzkie instrumenty – wartość estetyczna i kontynuacja tradycji*. „Twórczość Ludowa" 2012, nr 1–2(72).
Cudzich E.: *Spotkanie Gajdoszy i Dudziarzy w Istebnej*. „Twórczość Ludowa" 2013, nr 3–4(75).
Cudzich E.: *Zbigniew Wałach – muzyk, nauczyciel i budowniczy instrumentów*. „Twórczość Ludowa" 2014, nr 1–2(72).
Czapliński M.: *Śląsk w II połowie XIX i na początku XX wieku*. W: *Historia Śląska*. Red. M. Czapliński. Wrocław 2002.
Czarnowski S.: *Kształtowanie się folkloru polskiego*. W: Idem: *Dzieła*. T. 5. Warszawa 1956.

Cząstka B.: *Gwary Zaolzia*. Katowice 1984.
Czekanowska A.: *Do dyskusji o stylu narodowym*. „Muzyka" 1990, nr 1.
Czekanowska A.: *Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka*. Warszawa 1971.
Czekanowska A.: *Etnomuzykologia – do dyskusji o tożsamości dyscypliny. Tradycja – przeobrażenia paradygmatu – próby powrotu?*. „Muzyka" 2010, nr 4.
Czekanowska A.: *Kultury tradycyjne wobec współczesności. Muzyka, poezja, taniec*. Warszawa 2008.
Czekanowska A.: *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich*. Kraków 1972.
Czekanowska A.: *Pieśni biłgorajskie. Przyczynek do interpretacji polskiego pogranicza południowo-wschodniego*. Wrocław 1961.
Czekanowska A.: *Problem związków ogólnosłowiańskich a wąskozakresowy typ melodyczny*. „Muzyka" 1968, nr 1.
Czekanowska A.: *The Diathonic Melodies of the Narrow Range in Slavic Countries*. „Lud" 1966, t. 50.
Czekanowska A.: *Zastosowanie polskich metod statystycznych do klasyfikacji melodii ludowych*. „Muzyka" 1969, nr 1.
Czernik S.: *Stare złoto*. Warszawa 1962.
Czerwińska K.: *Sztuka ludowa na Śląsku Cieszyńskim. Między tradycją a innowacją*. Katowice 2009.
Dadak-Kozicka J.K.: *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*. Warszawa 1996.
Dadak-Kozicka J.K.: *Kategoria twórczości w edukacji muzycznej*. „Polski Rocznik Muzykologiczny" 2009.
Dadak-Kozicka J.K.: *Oskar Kolberg – nowator i prekursor*. „Ruch Muzyczny" 1976, nr 18.
Dahlig E.: *Z zagadnień komputerowej archiwizacji i analizy melodii ludowych*. „Muzyka" 1999, nr 2.
Dahlig P.: *Badacze kultury ludowej – Jadwiga Sobieska*. „Twórczość Ludowa" 1998, nr 1.
Dahlig P.: *Cymbaliści w kulturze polskiej*. Warszawa 2013.
Dahlig P.: *Instrumentarium muzyczne w dziełach etnograficznych Oskara Kolberga*. „Muzyka" 1988, nr 3.
Dahlig P.: *Instrumenty muzyczne w monografiach regionalnych Oskara Kolberga*. „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego" 1987, t. 24: *W setną rocznicę śmierci Oskara Kolberga 1890–1990. Studia i materiały*, z. 1–4.
Dahlig P.: *Ludowa praktyka muzyczna*. Warszawa 1993.
Dahlig P.: *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*. Warszawa 1987.
Dahlig P.: *Oskar Kolberg w międzywojennej polskiej etnografii muzycznej*. „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego" 1992, t. 29: *Kultura w Radomskiem, 130 rocznica Powstania Styczniowego, Sesja w Przysusze poświęcona Oskarowi Kolbergowi*, z. 1–4.
Dahlig P.: *Przyśpiewka i miniatura instrumentalna*. „Polski Rocznik Muzykologiczny" 2006.
Dahlig P.: *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa 1998.

Dahlig P.: *Uwagi o znaczeniu zbiorów muzycznych Oskara Kolberga dla etnomuzykologii*. „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego" 1987, t. 24: *W setną rocznicę śmierci Oskara Kolberga 1890–1990. Studia i materiały*, z. 1–4.

Dahlig P.: *Współczesny stan wiedzy o folklorze muzycznym w Polsce (glosa do podręcznika Jadwigi Sobieskiej)*. W: *Folklor muzyczny w Polsce. Suplement do podręcznika Jadwigi Sobieskiej*. Warszawa 2006.

Dahlig-Turek E.: *„Rytmy polskie" w muzyce XVI–XIX wieku*. Warszawa 2006.

Damborský J.: *Gwara czesko-cieszyńska*. W: *Z badań porównawczych języków oraz dialektów słowiańskich i niesłowiańskich na ziemiach nadodrzańskich*. Red. J. Brzeziński. Zielona Góra 1992.

Danckert W.: *Grundriss der Volksliedkunde*. Berlin 1939.

Danel-Bobrzyk H.: *Folklor w edukacji muzycznej dzieci i młodzieży*. W: *Folklor i folkloryzm w edukacji i wychowaniu*. Red. J. Uchyła-Zroski, H. Danel-Bobrzyk. Katowice 2003.

Danel-Bobrzyk H.: *Muzyka we wszechstronnym wychowaniu dziecka*. W: *Muzyka w edukacji i wychowaniu*. Red. H. Danel-Bobrzyk, J. Uchyła-Zroski. Katowice 1999.

Dąbrowska G.: *Obrzędy i zwyczaje doroczne jako widowisko*. Cz. I. Warszawa 1971.

Dąbrowska G.: *Taniec ludowy na Mazowszu*. Kraków 1980.

Dąbrowska G.: *W kręgu polskich tańców ludowych*. Warszawa 1979.

Dembiniok M.: *Zarys kultury ludowej Śląska Cieszyńskiego*. Cieszyn 1995.

Dobrowolska A.: *Żywotek cieszyński. Ze studiów nad strojem i haftem ludowym*. Katowice 1930.

Dorda A.: *Środowisko przyrodnicze Śląska Cieszyńskiego na prawym brzegu Olzy i jego ochrona*. W: *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne. Zarys dziejów. Zarys kultury materialnej i duchowej*. Red. W. Sosna. Cieszyn 2001.

Drabina J.: *Miasta śląskie w średniowieczu. Cieszyn*. Katowice 1987.

Drozd J.: *Cieszyński śpiewnik regionalny*. Katowice 1978.

Drozd J.: *Dożynki cieszyńskie*. Katowice 1964.

Drozd J.: *Jan Sztwiertnia – kompozytor śląski*. „Kalendarz Ewangelicki" 1962.

Drozd J.: *Rozwój szkolnictwa muzycznego na ziemi cieszyńskiej*. W: *Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej. Twórczość i życie muzyczne*. Red. C. Grabowski. Katowice 1977.

Drozd J.: *Wiązanka tańców śląskich*. Poznań 1937.

Dygacz A.: *Folklor muzyczny polskich hutników szkła*. „Literatura Ludowa" 1972, nr 4–5.

Dygacz A.: *Polska pieśń górniczo-hutnicza*. „Literatura Ludowa" 1964, nr 4–6.

Dygacz A.: *Stefan Stoiński*. „Życie Śpiewacze" 1950, nr 5.

Dygacz A.: *Z badań nad pieśnią ludową hutników polskich*. „Opolski Rocznik Muzealny" 1966, t. 2.

Dzieje Śląska. T. 1. Red. E. Maleczyńska, E. Maleczyński. Wrocław 1960.

Elsner J.: *Początki muzyki, a szczególnie śpiewania chóralnego*. Warszawa 1818–1821.

Fazan M.: *Józef Ligęza 1910–1972 (etnograf, działacz społeczno-kulturalny)*. „Rocznik Katowicki" 1979.

Fazan M.: *Polskie życie kulturalne na Śląsku Cieszyńskim w latach 1842/48–1920*. Uniwersytet Wrocławski. Resortowy Program Badań Podstawowych RP III 36 „Przeobrażenia społeczne i narodowe na Śląsku". Wrocław–Warszawa 1983.

Fazan M.: *Uczony i działacz, doc. Józef Ligęza*. „Kalendarz Śląski" 1974.
Feliński Z., Górski E., Powroźniak J.: *Szkoła gry na skrzypcach*. Cz. I i II. Warszawa 2010.
Fierla P.G.: *Strój cieszyński*. Czeski Cieszyn 1977.
Fierla P.G.: *Strój Lachów Śląskich*. Wrocław 1969.
Fletcher A.: *The Omaha tribe*. 27 Annual Report of the Bureau of American Ethnology 1905–1906. Wahington 1911.
Fojcik J.: *Życie i działalność S.M. Stoińskiego w XX rocznicę śmierci*. „Życie Śpiewacze" 1965, nr 12.
Frankfort-Nachmias Ch.: *Metody badawcze w naukach społecznych*. Przeł. E. Hornowska. Poznań 2001.
Gabryś-Cybulska J.: *Sylwetki muzyków cieszyńskich w świetle uwarunkowań społecznych*. W: *Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej. Twórczość i życie muzyczne*. Red. C. Grabowski. Katowice 1977.
Galas A.: *Dzieje Śląska w datach*. Wrocław 2001.
Gelnar J., Sirovátka O.: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*. Praha 1957.
Gieysztor A.: *Kształtowanie się organizacji państwowych od IV do połowy IX wieku*. W: *Historia Polski*. T. 1 do roku 1764, cz. I do połowy XVI wieku. Red. H. Łowmianski. Warszawa 1957.
Gładysz M.: *Przedmowa*. W: *Oskar Kolberg. Dzieła wszystkie*. T. 43. Z rękopisów opracowali J. Szajbel, B. Linette. Warszawa–Wrocław 1965.
Gojniczek W.: *Pieczęcie gminne wsi beskidzkich: Istebnej, Jaworzynki, Koniakowa*. W: *Beskidzka Trójwieś. 200 lat parafii pod wezwaniem Dobrego Pasterza w Istebnej*. Red. M. Kiereś. Istebna 2005.
Golec J., Bojda S.: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej*. T. 1. Cieszyn 1993.
Golec J., Bojda S.: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej*. T. 2. Cieszyn 1995.
Golec J., Bojda S.: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej*. T. 3. Cieszyn 1998.
Górski R.: *Oskar Kolberg. Zarys życia i działalności*. Warszawa 1974.
Grim E.: *Paweł Stalmach, jego życie i działalność w świetle prawdy*. Cieszyn 1910.
Grochowski P.: *Nowe drogi i stare problemy współczesnej folklorystyki*. W: *Od etnografii wsi do antropologii współczesności*. Red. W. Dohnal. Poznań 2014.
Grozdew W.: *Folk. Transformacje polskiej muzyki ludowej*. W: *Folklor muzyczny w Polsce. Suplement do podręcznika Jadwigi Sobieskiej – rozwój badań 1980–2005*. Red. P. Dahlig. Warszawa 2006.
Grozdew-Kołacińska W.: *Myśli i dzieło Oskara Kolberga jako inspiracja dla współczesnego etnomuzykologa*. „Lud" 2014.
Gruchała J.: *Polskie stronnictwa polityczne wobec kwestii cieszyńskiej (1918–1920)*. W: *Z najnowszych dziejów Śląska Cieszyńskiego*. Red. M. Wanatowicz. Katowice 1992.
Habela J.: *Słowniczek muzyczny*. Kraków 2011.
Hadyna S.: *Jan Sztwiertnia*. „Kalendarz Cieszyński" 1992.
Historia Śląska. Red. M. Czapliński. Wrocław 2002.
Hławiczka K.: *Główne zagadnienia metodyczne nauki śpiewu w szkole powszechnej*. Cieszyn 1925.
Hławiczka K.: *Muzyka ludowa Śląska Cieszyńskiego*. W: *Z zagadnień twórczości ludowej. Studia folklorystyczne*. Red. R. Górski, J. Krzyżanowski. Wrocław 1972.

Hławiczka K.: *Pieśni okolicznościowe na chór męski*. Cieszyn 1903.
Hławiczka K.: *Początki zainteresowań śląską pieśnią ludową*. „Kalendarz Zwrotu" 1954.
Hławiczka K.: *Przenikanie i wzajemne wpływy elementów muzycznych polskich i czeskich w folklorze cieszyńskim*. W: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. Red. J. Kubik. Katowice 1977.
Hławiczka K.: *S.M. Stoiński laureat śląskiej nagrody muzycznej*. „Chór" 1937, nr 10.
Hławiczka K.: *Solfeż polski. Podręcznik czytania nut głosem oparty na polskiej pieśni ludowej, w układzie 1, 2, 3 głosowym przeznaczony dla szkół powszechnych, średnich zawodowo-muzycznych i seminarjów nauczycielskich*. Cz. III. Warszawa 1930.
Hławiczka K.: *Stopień samorodności i oryginalności śląskiej pieśni ludowej. Uwagi na marginesie IV wydania morawskich pieśni ludowych Fr. Sušila*. „Zwrot" 1952, nr 4.
Hławiczka K.: *Zbiór nieznanych polonezów polskich z początku XVIII wieku*. „Muzyka" 1961, nr 1.
Hornbostel E., Sachs C.: *Sistematik der Musikpsychologie: Ein Versuch*. „Zeitschrift für Ethnologie" 1914, Heft 4–5.
Hulka-Laskowski P.: *Śląsk za Olzą*. Katowice 1938.
Idaszak D.: *Mazurek przed Chopinem*. W: *F. Chopin*. Red. Z. Lissa. Warszawa 1960.
Iwanek W.: *Podanie o Studni Trzech Braci w Cieszynie*. „Kalendarz Śląski" 1964.
Jankowska M.: *Zoltán Kodály i jego pedagogika muzyczna*. Warszawa 1990.
Jaques-Dalcroze É.: *La rythmique*. T. 1 i 2. Lausanne 1916–1918.
Jaques-Dalcroze É.: *Muzyka i dziecko*. [b.m.w.] 1940.
Jaques-Dalcroze É.: *Rytm, muzyka, wychowanie*. Paryż 1920.
Jarzębska A.: *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*. Wrocław 2004.
Jaworska E.: *Katalog polskiej ballady ludowej*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990.
Jeszka-Blechert B.: *Gajdy beskidzkie (charakterystyka ogólna)*. W: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. Red. J. Kubik. Katowice 1977.
Joteyko T.: *Materiały do audycji muzycznych*. Warszawa 1929.
Joteyko T.: *Nowy podręcznik do nauki muzyki w szkołach ogólnokształcących*. Warszawa 1926.
Joteyko T.: *Problem nauczania muzyki w szkołach ogólnokształcących*. Warszawa 1924.
Josiek W.: *Dzieje ewangelicyzmu na Śląsku Cieszyńskim*. Cz. I. „Zwrot" 1995, nr 8.
Josiek W.: *Dzieje ewangelicyzmu na Śląsku Cieszyńskim*. Cz. III. „Zwrot" 1995, nr 10.
Kaczmarek U.: *Tożsamość regionalna mieszkańców Zaolzia*. W: *Śląsk Cieszyński i inne pogranicza w badaniach nad tożsamością etniczną, narodową i regionalną*. „Studia Etnologiczne i Antropologiczne" 1997.
Kaczmarkiewicz M.: *Aspekt edukacyjny muzyki ludowej w tradycji wychowania muzycznego*. W: *Folklor i folkloryzm w edukacji i wychowaniu*. Red. H. Danel-Bobrzyk, J. Uchyła-Zroski. Katowice 2003.
Kadłubiec D.: *Cieszyńsko-zaolziańska polszczyzna*. Katowice 1994.
Kadłubiec D.: *Kultura ludowa*. W: *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne. Zarys dziejów. Zarys kultury materialnej i duchowej*. Red. W. Sosna. Cieszyn 2001.

Kadłubiec D.: *O kształtach i osadnictwie wsi cieszyńskich*. W: *Płyniesz Olzo… Zarys kultury materialnej ludu cieszyńskiego*. Red. D. Kadłubiec. Ostrawa 1972.
Kadłubiec D.: *Uwarunkowania cieszyńskiej kultury ludowej*. Czeski Cieszyn 1987.
Kadłubiec D.: *W cieszyńskim mateczniku*. Czeski Cieszyn 2015.
Kadłubiec D.: *Z biegiem Olzy*. Czeski Cieszyn 1986.
Kadłubiec D.: *Związki i zależności kulturowe na pograniczu czesko-polskim Śląska*. W: *Razem czy osobno – przenikanie kultur polsko-czeskich na kresach południowych*. Red. M. Szczygielska, M. Michalczyk. Racibórz 2009.
Kamieński Ł.: *Diafonia ludowa w Pieninach*. „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk" 1933, nr 1.
Kamieński Ł.: *Z badań nad śpiewem i muzyką ludu polskiego*. „Balticoslavica" 1934.
Kania T.: *Baza oświatowa i infrastruktura kulturalna Śląska Cieszyńskiego (z wyróżnieniem Cieszyna i wybranych dziedzin życia kulturalnego)*. W: *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne. Zarys dziejów. Zarys kultury materialnej i duchowej*. Red. W. Sosna. Cieszyn 2001.
Kartomi M.: *The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts*. "Ethnomusicology" 1981, Vol. 25, No. 2.
Karwicka T.: *Ubiory ludowe w Polsce*. Wrocław 1995.
Kempny M.: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*. Warszawa 2005.
Kiereś M.: *Istebna. Zarys dziejów beskidzkiej wsi*. Istebna 2014.
Kiereś M.: *Uwagi o zmianach kulturowych górali Śląska Cieszyńskiego. Wybrane zagadnienia z badań terenowych*. „Studia Etnologiczne i Antropologiczne" 1997.
Kiereś M.: *Wiślańska muzyka i wiślańscy muzykanci*. „Kalendarz Cieszyński" 1995.
Klonowski T.: *Pieśni i piosneczki szkolne*. Poznań 1847, 1854, 1860.
Kłoskowska A.: *Socjologia kultury*. Warszawa 1983.
Kodály Z.: *A magyar népdal strófaszerkezete*. Budapest 1906.
Kokot J.: *Problemy narodowościowe na Śląsku od X do XX wieku*. Opole 1973.
Kokot J.: *Rozwój ludności i stosunki narodowościowe na Śląsku od XIX do XX wieku*. Opole 1966.
Konarzewski K.: *Jak uprawiać badania oświatowe. Metodologia praktyczna*. Warszawa 2000.
Konieczny J., Kopeć E.: *Pod rządami Piastów*. W: *Cieszyn. Zarys rozwoju miasta i powiatu*. Red. J. Chlebowczyk, L. Brożek. Katowice 1973.
Kopoczek A.: *Cymbały na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Kultura ludowa na pograniczu*. Red. D. Kadłubiec. Katowice 1995.
Kopoczek A.: *Etniczność i interetniczność w cieszyńskim instrumentarium muzycznym*. W: *Pogranicza kulturowe i etniczne w Polsce*. Red. Z. Kłodnicki, H. Rusek. Wrocław 2003.
Kopoczek A.: *Folklor muzyczny Beskidu Śląskiego. Materiały pomocnicze do analizy pieśni ludowych*. Katowice 1993.
Kopoczek A.: *Instrumenty muzyczne Beskidu Śląskiego i Żywieckiego. Aerofony proste i ich repertuar*. Bielsko-Biała 1984.
Kopoczek A.: *Kapele ludowe na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Nasza Ojcowizna. Jednodniówka na dwudziestopięciolecie Sekcji Folklorystycznej Zarządu Głównego Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego*. Red. W. Młynek. Czeski Cieszyn 1990.

Kopoczek A.: *Kapele ludowe na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Nasza Ojcowizna. Jednodniówka na 30-lecie Sekcji Folklorystycznej Zarządu Głównego Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego*. Red. D. Kadłubiec. Czeski Cieszyn 1995.
Kopoczek A.: *Kapele ludowe na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Płyniesz Olzo*. Red. D. Kadłubiec i in. Czeski Cieszyn 2016.
Kopoczek A.: *Ludowe instrumenty muzyczne polskiego obszaru karpackiego. Instrumenty dęte*. Rzeszów 1996.
Kopoczek A.: *Ludowe narzędzia muzyczne z ceramiki na ziemiach polskich*. Katowice 1989.
Kopoczek A.: *Nauka gry na okarynie*. „Skrypty Uniwersytetu Śląskiego" 1990, nr 449.
Kopoczek A.: *Piszczałki bez otworów bocznych Beskidu Śląskiego i Żywieckiego*. W: *Polskie instrumenty ludowe. Studia folklorystyczne*. Red. A. Dygacz, A. Kopoczek. Katowice 1981.
Kopoczek A.: *Procesy zmian w ludowym instrumentarium i praktyce muzycznej. Szkic historyczny oraz tendencje współczesne*. W: *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej*. Red. Z.J. Przerembski. Zakopane 2011.
Kopoczek A.: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*. Cieszyn 1988.
Kornhauser B.: *In defence of Kroncong*. In: *Studies in Indonesian music*. Ed. M.J. Kartomi. Melbourne 1978.
Korta W.: *Historia Śląska do 1763 roku*. Warszawa 2003.
Kowalczyk J.: *Po drugiej stronie Olzy. Przemiany zasad samookreślenia polskiej ludności Śląska Cieszyńskiego w świetle prasy*. Warszawa 1992.
Kowalska M.: *ABC historii muzyki*. Kraków 2001.
Kowalski P.: *Folkloryzm nauk o kulturze ludowej*. „Konteksty" 1992, nr 1.
Kowalski P.: *Współczesny folklor i folklorystyka. O przedmiocie poznania w dzisiejszych badaniach folklorystycznych*. Wrocław 1990.
Krawczak E.: *Antropologia kulturowa. Klasyczne kierunki, szkoły i orientacje*. Lublin 2003.
Kresánek J.: *Slovenská ludová pieseň so stanoviska hudebneho*. Bratysława 1951.
Krygowski W.: *Beskidy. Śląski – Żywiecki – Mały*. Warszawa 1965.
Krzyżanowski J.: *Słownik folkloru polskiego*. Warszawa 1965, hasło: *Cinciała Andrzej*.
Kubisz J.: *Pamiętnik starego nauczyciela*. Cieszyn 1928.
Kuděłka M.: *Češi a Poláci na Těšínsku v době národního obrození*. Opava 1957.
Kuligowski W.: *Wytwarzanie autentyzmu*. „Literatura Ludowa" 2001, nr 1.
Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych i naukowych. Red. M. Szyndler. Katowice 2015.
Kunst J.: *Ethnomusicology. A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to chich is added a bibliography*. Amsterdam 1959.
Kurpiński K.: *O tańcu polskim*. „Tygodnik Muzyczny" 1820, nr 6, 7, 8.
Kurzelowski J.: *Sylwetki naszych działaczy. Andrzej Cinciała*. „Zwrot" 1967, nr 8.
Lasocki J., Powroźniak J.: *Wychowanie muzyczne w szkole*. Kraków 1970.
Latocha J.: *Język polski na Śląsku Cieszyńskim w Czechosłowacji. Sytuacja językowa i jej perspektywy na tle uwarunkowań historycznych*. „Przegląd Polonijny" 1988, t. 14, z. 2.
Latocha J.: *Polsko-czeskie pogranicze na Śląsku Cieszyńskim. Zagadnienia językowe*. Kraków 1997.

Ligęza J.: *Śląska kultura ludowa.* Katowice 1946.
Linette B.: *Folklor muzyczny a folkloryzm.* W: *Folklor w życiu współczesnym.* Materiały z ogólnopolskiej sesji naukowej w Poznaniu 1969. Red. B. Linette. Poznań 1970.
Linette B.: *Obrzędowe pieśni weselne w Rzeszowskiem*. Rzeszów 1981.
List Bogumiła Hoffa do Oskara Kolberga z 12 X 1870. W: *Dzieła wszystkie Oskara Kolberga*. Cz. I, t. 64. Oprac. M. Turczynowiczowa. Warszawa–Wrocław–Kraków 1965.
Lomax A.: *Folksong style and culture.* Wahington 1971.
Londzin J.: *Stroje ludowe.* „Zaranie Śląskie" 1931, R. 7, z. 3.
Łysek P.: *Twarde żywobyci Jury Odcesty.* Londyn 1970.
Macdonald D.: *Teoria kultury masowej.* W: *Antropologia kultury: zagadnienia i wybór tekstów.* Red. A. Mencwel. Warszawa 2005.
Maleczyński K.: *Kodeks dyplomatyczny Śląska*. T. 1. Wrocław 1956, nr 35.
Malicki L.: *Kożuchy górali śląskich.* „Zaranie Śląskie" 1937, z. 3.
Malinowski B.: *Agronauci zachodniego Pacyfiku*. Warszawa 1961.
Malko D.: *Metodyka wychowania muzycznego w przedszkolu.* Warszawa 1988.
Marcinkowa J.: *Folklor taneczny Beskidu Śląskiego.* Warszawa 1969.
Marcinkowa J.: *Folklor taneczny regionu cieszyńskiego.* W: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim.* Red. J. Kubik. Katowice 1977.
Marcinkowa J.: *Kozoka bych tańcowała.* W: *Płyniesz Olzo. Zarys kultury duchowej ludu cieszyńskiego.* Red. D. Kadłubiec. Ostrawa 1970.
Marcinkowa J.: *Tańce Beskidu i Pogórza Cieszyńskiego.* Warszawa 1996.
Marcinkowa J.: *Tradycyjne tańce Pogórza i Beskidu Cieszyńskiego.* W: *Górnośląski Almanach Muzyczny.* Red. E. Bogusławski, K. Bula. Katowice 1988.
Merriam A.: *The anthropology of music*. Evanston 1964.
Merriam A.: *The use of music in the study of a problem acculturation.* "American Anthropologist" 1955, Vol. 57.
Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen. Hrsg. O. Elschek. Bratysława 1965.
Michejda K.: *Dzieje Kościoła ewangelickiego w Księstwie Cieszyńskim.* Cieszyn 1908.
Michejda O.: *Piąte pięćdziesięciolecie Kościoła Jezusowego na Wyższej Bramie przed Cieszynem (1909–1959).* W: *Z historii kościoła ewangelickiego na Śląsku Cieszyńskim*. Red. T.J. Zieliński. Katowice 1992.
Mikś J.: *Pieśni ludowe ziemi żywieckiej.* Żywiec 1968.
Milata W.: *Rzut oka na osadnictwo Istebnej.* „Zaranie Śląskie" 1935, z. 2.
Milerski W.: *Troska o trwanie kultury ludowej na Zaolziu. O rodzimej kulturze ludowej Śląska Cieszyńskiego, o jej badaniu i kultywowaniu w subregionie zaolziańskim.* „Literatura Ludowa" 1993, nr 4–6.
Millerowa E., Skrukwa A.: *Oskar Kolberg (1814–1890).* W: *Dzieje folklorystyki polskiej (1864–1918).* Red. J. Krzyżanowski. Warszawa 1982.
Miśka H.: *Solowa twórczość wokalna Jana Sztwiertni – charakterystyka stylistyczna i aspekty wykonawcze*. Katowice 2010.
Morawska-Kleczkowska J.: *Andrzej Cinciała etnograf Śląska Cieszyńskiego.* „Katolik" 1958, nr 16.
Morcinek G.: *Ziemia cieszyńska.* Katowice 1962.
Moser H.: *Vom Folklorismus in unserer Zeit.* „Zeitschrift für Volkskunde" 1962, Nr. 58.

Moszyński K.: *Człowiek. Wstęp do etnografii powszechnej i etnologii*. Wrocław 1958.
Moszyński K.: *Kultura ludowa Słowian*. T. 1. Warszawa 1968.
Nalepa J.: *Granice Polski najdawniejszej. Prolegomena*. T. 1: *Granica zachodnia, część południowa*. Kraków 1996.
Nawa K.: *Kościół na ziemi cieszyńskiej do roku 1950*. Bytom 1997.
Nawrocka-Wysocka A.: *Pieśni religijne ewangelików ze Śląska Cieszyńskiego. Ciągłość tradycji*. W: *Kultura muzyczna na Śląsku*. Red. M. Bieda, H. Bias. Katowice 2011.
Nettl B.: *I've never heard a horse sing*. In: *The study of ethnomusicology*. Ed. B. Nettl. London 1983.
Nettl B.: *Some aspects of the history of world music in the twentieth century: questions, problems and concepts*. "Ethnomusicology" 1978, Vol. 22, No. 1.
Newall V.: *The Adaptation of Folklore and Tradition (Folklorismus)*. „Folklore" 1987, Vol. 98, No. 2.
Noskowski Z.: *Cztery pory roku*. Warszawa 1890.
Nowak K.: *Dzieje Śląska Cieszyńskiego po roku 1920*. W: *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne. Zarys dziejów. Zarys kultury materialnej i duchowej*. Red. W. Sosna. Cieszyn 2001.
Nowak K., Panic I.: *Stan i potrzeby badań nad dziejami Cieszyna*. Cieszyn 1998.
Nowak T.: *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*. Warszawa 2016.
Nowak T.: *Tradycje muzyczne społeczności polskiej na Wileńszczyźnie. Opinie i zachowania*. Warszawa 2005.
Nowakowska-Kempna I.: *Pogranicze językowo-kulturowe w perspektywie badań językoznawstwa porównawczego (zarys problematyki)*. W: *Śląsk w badaniach językoznawczych: badanie pogranicza językowo-kulturowego polsko-czeskiego*. Red. I. Nowakowska-Kempna. Katowice 1993.
Oksza J. (Rudolf Stefan Dominik): *Wywiad z profesorem Taciną*. „Kalendarz Ewangelicki" 1973.
Ondrusz J.: *František Bartoš (1837–1906). Życie i dzieło*. W: *Z zagadnień polskiej kultury muzycznej. Studia folklorystyczne*. Red. A. Dygacz. Katowice 1994.
Ondrusz J.: *Godki śląskie*. „Profil" 1977.
Ondrusz J.: *Pieśni ludowe ze Śląska Czeskiego*. „Literatura Ludowa" 1957, nr 4.
Orff C.: *Schulwerk – muzyka dla dzieci*. T. 1–5. Meinz 1950–1954.
Orłowski S.: *Galicyjska Partia Socjaldemokratyczna (PPSD Galicji i Śląska) a Czechosłowiańska Socjaldemokratyczna Partia Robotnicza w Zagłębiu Ostrawsko-Karwińskim w latach 1892–1914*. Katowice [maszynopis].
Orzyszek H.: *Stefan Marian Stoiński – patriota i muzyk śląski*. „Rocznik Katowicki" 1979.
Oskar Kolberg. Dzieła wszystkie. T. 43. Z rękopiosów opracowali J. Szajbel. B. Linette. Warszawa–Wrocław 1965.
Palarczyk J.: *Parafia Jaworzynka na tle historii miejscowości*. Jaworzynka 2000.
Panic I.: *Księstwo cieszyńskie w średniowieczu*. Cieszyn 1988.
Panic I.: *Ziemia cieszyńska w czasach piastowskich (X–XVII wiek)*. W: *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne. Zarys dziejów. Zarys kultury materialnej i duchowej*. Red. A. Dorda. Cieszyn 2011.

Papierzyński T.: *Muzyka ludowa w Trójwsi Beskidziej dawniej i dziś. Spojrzenie na muzykujące kobiety.* Cieszyn 2006 (praca dostępna w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach).
Pawlak A.: *Folklor muzyczny Kujaw*. Kraków 1981.
Pegg C.: *Folk music: Polish.* In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 7. Ed. S. Sadie. London 1980.
Piegza K.: *Nakrycia głowy kobiet cieszyńskich.* Czeski Cieszyn 1979.
Pilch M.: *Wisła naszych przodków.* Wisła 1979.
Pilch T.: *Zasady badań pedagogicznych. Strategie ilościowe i jakościowe.* Warszawa 2001.
Pilecki C.: *Gajdy – ludowy instrument muzyczny w Beskidzie Śląskim.* „Roczniki Etnografii Śląskiej" 1972, t. 4.
Polaczkowa B.: *Strój cieszyński w XIX wieku*. „Polska Sztuka Ludowa" 1972, nr 3.
Polaczkowa B.: *Tekstylia i strój na Śląsku Cieszyńskim w XVI–XVIII wieku*. „Polska Sztuka Ludowa" 1967, nr 3.
Popiołek F.: *Dzieje Cieszyna z ilustracyami.* Cieszyn 1916.
Popiołek F.: *Dzieje Śląska Austryackiego z illustracyami.* Cieszyn 1913.
Popiołek F.: *Historia osadnictwa w Beskidzie Śląskim*. Warszawa 1939.
Popiołek F.: *Studia z dziejów Śląska Cieszyńskiego.* Katowice 1958.
Popiołek F.: *Śląskie dzieje*. Warszawa–Kraków 1976.
Pośpiech J.: *Śląsk*. W: *Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1864. Epoka przedkolbergowska*. Red. H. Kapełuś, J. Krzyżanowski. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.
Pośpiech J.: *Śląsk 1864–1918*. W: *Dzieje folklorystyki polskiej 1864–1918*. Red. J. Krzyżanowski. Warszawa 1982.
Pośpiech J.: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku (do roku 1939).* Warszawa 1977.
Powroźniak J.: *ABC gitary.* Warszawa 2009.
Powroźniak J.: *Paganini.* Warszawa 1972.
Prosnak J.: *Polihymnia ucząca.* Warszawa 1976.
Przerembski Z.J.: *Charakterystyka instrumentów dudowych. Zarys problematyki.* „Polski Rocznik Muzykologiczny" 2006.
Przerembski Z.J.: *Do interpretacji skali góralskiej.* „Muzyka" 1987, nr 2.
Przerembski Z.J.: *Ludowa kultura muzyczna – tradycja modyfikowana*. „Muzyka" 2006, nr 1–2.
Przerembski Z.J.: *Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych.* Warszawa 1994.
Przychodzińska-Kaciczak M.: *Drogi do muzyki. Metodyka i materiały repertuarowe.* Warszawa 1999.
Przychodzińska-Kaciczak M.: *Muzyka i wychowanie*. Warszawa 1979.
Przychodzińska-Kaciczak M.: *Polskie koncepcje powszechnego wychowania muzycznego. Tradycje i współczesność*. Warszawa 1979.
Pulikowski J.: *Sześć polskich pieśni ludowych z r. 1810.* „Kwartalnik Muzyczny" 1933, z. 17/18.
Pulikowski J.: *Sześć polskich pieśni ludowych z r. 1819.* „Zaranie Śląskie" 1931, z. 2.
Pustówka F.: *Zbiór śpiewek wiślańskich*. Wisła-Malinka 1932.
Pylypenko-Czepczor A.: *Istebna, Jaworzynka i Koniaków podczas okupacji niemieckiej w świetle relacji mieszkańców.* „Pamiętnik Cieszyński" 2003.

Pysiewicz-Jędrusik R.: *Granice Śląska*. Wrocław 1998.
Raclavska J.: *Język polski na Śląsku Cieszyńskim w XIX wieku*. „Spisy Filozofické fakulty Ostravské univerzity" 1988.
Redfield R.: *A memorandum on the study of acculturation*. "American Anthropologist" 1936, Vol. 38.
Rieger A.: *Zagadnienia leksykalnego indeksowania melodii ludowych*. W: „Lud" 1956, t. 42.
Robotycki C.: *Myślenie typu ludowego*. „Etnografia Polska" 1985, nr 1.
Rokosz T.: *Radykalni konstruktorzy tradycji kontra wykonawcy folk*. W: *Konfrontacja i dialog w tekstach kultury polskiej*. Red. S. Szynkiewicz, B. Walęciuk-Dejneka, T. Rokosz. Siedlce 2011.
Rostworowska M.: *Śląski strój ludowy*. Wrocław 2001.
Roszkowski W.: *Historia Polski 1914–1996*. Warszawa 1997.
Rousseau J.J.: *Emil, czyli o wychowaniu*. Przeł. F. Wnorowski. Wrocław 1955.
Rozporządzenie Ministra Edukacji narodowej z dnia 15 lutego 1999 r. w sprawie podstawy programowej kształcenia ogólnego na podstawie art. 22 ust. 2 pkt 2 ustawy z dnia 7 września 1991 r. o systemie oświaty (DzU z 1996 r. Nr 76, poz. 329 i Nr 106, poz. 496, z 1997 r. Nr 28, poz. 153 i Nr 141, poz. 943 oraz z 1998 r. Nr 117, poz. 759 i Nr 162, poz. 1126).
Rubacha K.: *Metodologia badań nad edukacją*. Warszawa 2011.
Rucka K.: *Przywiązanie człowieka do rodzinnych stron na przykładzie mieszkańców Jaworzynki*. Cieszyn 2004 (praca dostępna w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach).
Rudnicki M.: *Dyskusja na temat nazwy Śląska*. „Slavia Occidentalis" 1937, nr 16.
Rutkowski Z.: *Śpiew i muzyka w szkole elementarnej*. Warszawa 1910.
Sadownik J.: *Z zagadnień klasyfikacji i systematyki polskiej pieśni ludowej*. „Polska Sztuka Ludowa" 1956, nr 6.
Semkowicz W.: *Historyczno-geograficzne podstawy Śląska*. W: *Historja Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1402*. T. 1. Red. S. Kutrzeba. Kraków 1933.
Siemionow A.: *Studia beskidzko-tatrzańskie*. Kalwaria Zebrzydowska 1992.
Sikora J.: *Pobaba na len*. „Zaranie Śląskie" 1908, R. 2, z. 3.
Simonides D.: *Józef Ligęza – wybitny polski etnograf-folklorysta*. „Zaranie Śląskie" 1973, z. 4.
Simonides D.: *Wybitny folklorysta. Wspomnienie o Józefie Ligęzie*. „Poglądy" 1973, nr 4.
Sirovátka O.: *Sieben Hauptsünde des Folklorismus. Die negativen Erscheinungen im Folklorismus*. In: *Folklorismus egykor es ma elöadások (Folkloryzm wczoraj i dziś)*. Hrsg. V. Voigt. Koaskemét 1978.
Sláma J.: *Vlastinecké putování na Slesku*. Praha 1885.
Słownik etnologiczny. Red. Z. Staszczak. Warszawa 1987.
Słownik folkloru polskiego. Red. J. Krzyżanowski. Warszawa 1965.
Sobiescy J.M.: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Kraków 1973.
Sobiescy J.M.: *Tempo rubato u Chopina i w polskiej muzyce ludowej*. „Muzyka" 1960, nr 3.
Sobieska J.: *Polski folklor muzyczny*. Warszawa 2006.
Sobieska J.: *Transkrypcja muzyczna dokumentalnych nagrań polskiego folkloru. Założenia metodyczne*. „Muzyka" 1964, nr 9.

Sobieska J.: *Transkrypcja muzyczna nagrań dokumentalnych*. W: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Red. L. Bielawski. Kraków 1973.

Sobieski M.: *Oblicze tonalne polskiej muzyki ludowej*. W: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Red. L. Bielawski. Kraków 1973.

Sokolewicz Z.: *Wprowadzenie do etnologii*. Warszawa 1974.

Souček S.: *Jak použito sbírky lidových písní a tanců moravských a slezských, pořízene r. 1819*. „Národopisný věstník československý" 1910.

Spyra J.: *Śląsk Cieszyński pod rządami Habsburgów (1653–1848)*. W: *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne. Zarys dziejów. Zarys kultury materialnej i duchowej*. Red. W. Sosna. Cieszyn 2001.

Stalmach P.: *Zbiór pieśni sławiańskich*. Towarzystwo Czytelni Polskiej w Cieszynie. Drukowano u Karola Prochaski, 1849.

Steinmetz K.: *Ivo Stolařík Portrét vědce, publicisty a člověka (1923–2010)*. „Historica. Revue pro historii a příbuzné vědy" 2011, č. 1.

Stępniak A.: *Kwestia narodowa a społeczna na Śląsku Cieszyńskim pod koniec XIX i w początkach XX wieku (do 1920 roku)*. Katowice 1986.

Stęszewscy Z.J.: *Do genezy i chronologii rytmów mazurkowych w Polsce*. „Muzyka" 1960, nr 3.

Stęszewska Z.: *Z zagadnień historii poloneza*. „Muzyka" 1960, nr 2.

Stęszewski J.: *Morfologia rytmów mazurkowych na Mazowszu Polnym (studium analityczne)*. „Muzyka" 1959, nr 2, nr 4.

Stęszewski J.: *O folkloryzmie muzycznym – jaki jest, jaki być może?*. „Literatura Ludowa" 1989, nr 2.

Stęszewski J.: *Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii*. Poznań 2009.

Stęszewski J.: *Uwagi o etnomuzycznej regionalizacji Polski*. W: Idem: *Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii*. Poznań 2009.

Stęszewski J.: *Wstęp*. W: S. Mierczyński: *Muzyka Huculszczyzny*. Kraków 1965.

Stęszewski J.: *Wzór czy model, a może wzór i model? Do problemów języka muzykologii*. Poznań 2009.

Stoiński M.: *Pieśni żywieckie*. Kraków 1964.

Stoiński M.: *Rytmy polskie w śląskich pieśniach i tańcach ludowych*. „Zaranie Śląskie" 1945, R. 16.

Stomma L.: *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*. Warszawa 1986.

Stolařik I.: *Hrčava*. Ostrawa 1958.

Sulima R.: *Testamenty chłopskiej kultury*. „Regiony" 1987, nr 1.

Szelong: *Podłoże organizacyjne polskiej akcji plebiscytowej na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Z najnowszych dziejów Śląska Cieszyńskiego*. Red. M. Wanatowicz. Katowice 1992.

Sztumski J.: *Wstęp do metod i technik badań społecznych*. Warszawa 1984.

Szydłowski J.: *Dzieje najdawniejsze*. W: *Cieszyn. Zarys rozwoju miasta i powiatu*. Red. J. Chlebowczyk. Katowice 1973.

Szymiczek F.: *Walka o Śląsk Cieszyński w latach 1914–1920*. Katowice 1938.

Szyndler M.: *Folklor muzyczny jako element wielopłaszczyznowego procesu edukacji muzycznej*. W: *Wartości w muzyce. Wartości kształcące i kształtowane u studentów w toku edukacji szkoły wyższej*. T. 1. Red. J. Uchyła-Zroski. Katowice 2009.

Szyndler M.: *Folklor pieśniowy Zaolzia. Uwarunkowania, typologia i funkcje*. Katowice 2011.
Szyndler M.: *Folklor w utworach Jana Sztwiertni*. W: *Jan Sztwiertnia (1911–1940). Człowiek i dzieło*. Red. H. Miśka. Katowice 2012.
Szyndler M.: *Transkrypcja muzyczna materiału pieśniowego. Wybrane problemy badań etnomuzykologicznych na przykładzie pogranicza Śląska Cieszyńskiego*. „Twórczość Ludowa" 2004, nr 4.
Szyszka K.: *Oskar Kolberg i Bogumił Hoff a muzyka ludowa Beskidu Śląskiego*. „Polski Rocznik Muzykologiczny". T. 14.
Szyszka K.: *Rola Chaty Kawuloka w Istebnej w przekazie tradycji ludowej górali beskidzkich*. W: *Szlakiem karpackich tradycji ludowych*. Red. B. Lewandowska. Kraków 2012.
Šibíčková J.: *František Bartoš (1837–1906)*. W: *Československý hudební slovník osob a institucí – Encyklopedie dějin Brna*. Red. I. Loskotová. Praha 1963.
Śląska kultura ludowa (stan badań, studia i szkice). Red. D. Simonides. Katowice 1989.
Śląski słownik biograficzny. Red. J. Kantyka. Katowice 1981.
Tacina J.: *Akcja zbierania folkloru muzycznego w Polsce*. „Zwrot" 1951, nr 9.
Tacina J.: *Gronie, nasze gronie. Pieśni ludowe znad źródeł Olzy*. Katowice 1959.
Tacina J.: *Nauka gry na skrzypcach lub mandolinie oparta na muzyce ludowej*. Cz. I. Bielsko-Biała 1965.
Tacina J.: *Opisy choreograficzne tańców ludowych*. „Zwrot" 1952, nr 1.
Tacina J.: *Śląskie pieśni ludowe*. Czeski Cieszyn 1957.
Tacina J.: *Śląskie tańce ludowe*. T. 1: *Śląsk Cieszyński*. Bielsko-Biała 1981.
Tacina J.: *Tańce ludowe Śląska Cieszyńskiego*. „Kalendarz Zwrotu" 1958.
Tacina J.: *Teksty ludowe. Wybór pieśni*. „Literatura Ludowa" 1957, nr 4.
Tacina J.: *Zapomniany taniec ludowy*. „Kalendarz Beskidzki" 1964.
Tacina J.: *Zbiory pieśni ludowych na Śląsku*. „Kalendarz Śląski" 1964.
Tacina J.: *Zbiór tańców ludowych Śląska Cieszyńskiego*. „Kalendarz Zwrotu" 1956.
Tacina J.: *Ziemia cieszyńska. Życie ludu śląskiego w jego pieśni*. „Zaranie Śląskie" 1937, z. 3.
Tacina J.: *Ze wspomnień o Londzinach*. „Zaranie Śląskie" 1960, z. 1.
Tacina J.: *Ze wspomnień o moim zbieractwie*. „Kwartalnik Opolski" 1976, nr 4.
Thoms T.: *Folklor*. „Literatura Ludowa" 1975, nr 6.
Tomaszewski M.: *Kategorie narodowości i jej muzyczna ekspresja*. „Ruch Muzyczny" 1985, nr 6.
Trębaczewska M.: *Między folklorem a folkiem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*. Warszawa 2011.
Trojan J.: *Moravská lidová piseň*. Praga 1980.
Turek K.: *Andrzej Cinciała jako folklorysta cieszyński*. W: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. Red. J. Kubik. Katowice 1977.
Turek K.: *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe na Górnym Śląsku*. Katowice 1993.
Turek K.: *Pieśni ludowe*. W: *Ludowe tradycje. Dziedzictwo kulturowe ludności rodzimej w granicach województwa śląskiego*. Red. B. Bazielich. Wrocław–Katowice 2009.
Turek K.: *Pieśni ludowe na Górnym Śląsku w XIX i w początkach XX wieku*. Katowice 1986.

Turek K.: *Sylwetki zbieraczy i badaczy muzycznego folkloru Śląska*. Katowice 2001.
Turek K.: *Śląskie tańce ludowe w pracach Adolfa Chybińskiego.* „Polski Rocznik Muzykologiczny" 2004.
Uchyła-Zroski J.: *Sztuka w edukacji jako estetyczny nurt wychowania*. W: *Wartości w muzyce.* T. 3. Red. J. Uchyła-Zroski. Katowice 2010.
Vluka J.: *Národní tance ve východním Slesku.* „Český Lid" 1898, nr 8.
Walczak H.: *Józef Piłsudski i koła belwederskie wobec konfliktu polsko-czechosłowackiego w latach 1918–1920.* W: *Śląsk Cieszyński u zarania polskiej i czechosłowackiej niepodległości 1918–1920.* Red. K. Nowak. Cieszyn 1999.
Waliński M.: *Folklor i folklorystyka. Uwagi na marginesie definicji*. „Literatura Ludowa" 1977, nr 4/5.
Wałach R.: *Grejże mi muzyćko! Śpiewnik istebniański II*. Istebna 2009.
Wanatowicz M.: *Historia społeczno-polityczna Górnego Śląska i Śląska Cieszyńskiego w latach 1918–1945.* Katowice 1994.
Wąs G.: *Śląsk we władaniu Habsburgów.* W: *Historia Śląska*. Red. M. Czapliński. Wrocław 2002.
Widera A.: *Józef Ligęza*. „Literatura Ludowa" 1973, nr 4–5.
Wiechowski J.: *Spór o Zaolzie*. Warszawa 1990.
Wiora W.: *Older than Pentatony.* In: *Studia memoriae Belae Bartok sacra*. [Brak inf. o red.]. Budapeszt 1957.
Wojnar I.: *Estetyka i wychowanie.* Warszawa 1964.
Wojnowski W.: *Śpiewnik dla szkół ludowych galicyjskich*. Kraków 1862.
Wróbel E.: *Folklor a muzyka środowisk młodzieżowych w Polsce lat dziewięćdziesiątych*. „Muzyka" 2001, nr 3.
Wróbel E.: *Imiona folku*. „Gadki z Chatki" 1998, nr 16.
Wróblewski T.: *Wstęp do etnografii.* Poznań 1969.
Wysocki S.: *Zarys celowego nauczania muzyki w szkole ogólnokształcącej.* Lwów 1921.
Zahradnik S.: *Korzenie Zaolzia.* Warszawa–Praga–Trzyniec 2002.
Zaręba A.: *Gwara cieszyńska na tle dialektów śląskich*. „Kalendarz Śląski" 1974.
Zawada P.: *Z życia górali z Istebnej i okolicy.* „Beskid Śląski" 1932.
Zíbrt Č.: *Jak se kdy v Čechách tancovalo.* Praha 1895.
Żerańska-Kominek S.: *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*. Warszawa 1995.
Żerelik R.: *Dzieje Śląska do 1526 roku*. W: *Historia Śląska*. Red. M. Czapliński. Wrocław 2002.

Źródła internetowe

Czekanowska A.: *Pierwszy i drugi byt folkloru*. W: *Encyklopedia polskiego folku*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/pierwszy_i_drugi_byt_folkloru.html [dostęp: 13.02.2013].
Janas T.: *Folk w Polsce – próba prezentacji.* W: *Encyklopedia polskiego folku*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/oblicza_folkloryzmu_we_wspolczesnej_%20kulturze.html [dostęp: 2.01.2013].

Kowalski P.: *Folkloryzm nauk o kulturze ludowej*. W: *Encyklopedia polskiego folku*, http://gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/folkloryzm_nauk_o_kulturze_ludowej.html [dostęp: 31.05.2016].
Rokosz T.: *Oblicza folkloryzmu we współczesnej kulturze – prolegomena*. W: *Encyklopedia polskiego folku*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/oblicza_folkloryzmu_we_wspolczesnej_%20kulturze.html [dostęp: 2.01.2013].
Skrzypek M.: *Folk jest podłużny*. W: *Encyklopedia polskiego folku*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/folk_jest_podluzny.html [dostęp: 3.01.2013].
Szyndler M.: *Repertuar muzyczny południowej części Śląska Cieszyńskiego (Beskid Śląski) – tradycja i współczesność*. Tekst w ramach grantu IMIT w zakresie projektu „Muzyczne Białe Plamy" – październik 2011 – lipiec 2012, http://imit.org.pl/uploads/materials/files/Magdalena%20Szyndler.pdf [dostęp: 6.06.2016].
Wróbel E.: *Imiona folku*. W: *Encyklopedia polskiego folku*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/imiona_folku.html [dostęp: 16.05.2012].
http://encyklopedia.pwn.pl/ [dostęp: 10.12.2013].
http://gryfnie.com/kultura/krzikopa/ [dostęp: 11.07.2014].
http://walasi.pl/o-zespole/dyskografia/ [dostęp: 22.06.2012].
http://walasi.pl/o zespole/historia/ [dostęp: 20.06.2012].
http://walasi.pl/projekty/mozart-po-goralsku/ [dostęp: 20.06.2012].
http://www.dziennikustaw.gov.pl/du/2017/59/1 [dostęp: 12.01.2017].
http://www.kazimierzdolny.pl/festiwale [dostęp: 30.01.2016].
http://www.mapakultury.pl/art,pl,mapa-kultury,132264.html [dostęp: 6.07.2016].
http://www.mffzg.pl [dostęp: 30.01.2016].
http://www.polskieradio.pl/Nowa-Tradycja [dostęp: 30.01.2016].
http://www.slowinska.art.pl/ [dostęp: 11.07.2014].
http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/lu_nps2011_wyniki_nsp2011_22032012.pdf [dostęp: 10.10.2013].
https://men.gov.pl/pl/reforma-prawo-oswiatowe/informacje-reforma-prawo-oswiatowe [dostęp: 1.01.2017].
https://www.youtube.com/watch?v=JEBqGjIfrXo [dostęp: 11.07.2014].
https://www.youtube.com/watch?v=oCzPU1BW3B0 [dostęp: 11.07.2014].
https://www.youtube.com/watch?v=s6dbXVLHFQ8 [dostęp: 11.07.2014].
https://www.youtube.com/watch?v=XuBX3nb3acI&list=RDXuBX3nb3acI [dostęp: 11.07.2014].
www.mikolajki.folk.pl [dostęp: 30.01.2016].
www.tkb.art.pl [dostęp: 30.01.2016].
www.wisla.pl [dostęp: 9.02.2016].

Indeks nazwisk

A
Arystoteles 200

B
Bałaś Rafał 200
Bandtkie Jerzy Samuel 55, 56
Baranowska-Borowa Julia 12, 206
Bartmiński Jerzy 30
Bartnicki Bogdan 192
Bartók Bela 31, 119, 158, 160, 168, 203
Bartoš František 20, 111
Bedřich Antoni 99
Beneš Eduard 73, 74
Bielawski Ludwik 43, 49, 51, 118, 123, 165, 186, 187
Biłko Leopold 110
Blachura Marcin 97
Błaszczyk Karol 76
Bobrowska Jadwiga 10, 43, 116, 160, 166, 167, 168
Bojko Jadwiga 129, 132, 135, 154
Bolesław I 59
Bolesław Krzywousty 58
Borysiak Jakub 193
Broda Jan 19, 107
Broda Joszko 181
Broda Józef 181, 189, 194
Brodziński Kazimierz 41, 205
Burszta Józef 27, 29
Bury Anna 25, 129
Bury Jan 189
Bury Maria 25, 129, 135, 155
Byrtek Edward 97, 184
Byrtek Władysław 97, 184
Byrtusowa Maria 107, 146
Bystroń Jan Stanisław 21, 108, 109, 116, 117, 124, 129, 143, 145, 146, 148, 152, 169, 180

C
Čelakovski František Ladislav 41, 205
Celtis Konrad 56
Cetner Józef 110
Chlebowczyk Józef 64, 65
Chmiel Karol 154
Chociszewski Józef 102
Chopin Fryderyk 31, 49, 191
Chybiński Adolf 51, 107, 108, 118, 158, 159
Cinciała Andrzej 13, 71, 100, 101, 103, 108, 129, 134, 136, 139, 144, 148, 149, 150, 153
Cudzich Ewa 25
Curwen John 201
Czarnowski Stefan 27
Czekanowska Anna 10, 33, 35, 43, 118, 119, 158, 166
Czyż Anna 107

D
Dadak-Kozicka Katarzyna 43
Dahlig Piotr 43, 95

Dahlig-Turek Ewa 43, 47
Danckert Werner 51, 158, 159
Danel-Bobrzyk Helena 13
Deja Stanisław 191
Dmowski Roman 73, 74
Dobrzyński Feliks 41, 205
Dołęga Chodakowski Zorian 41, 205
Drozd Jerzy 22, 91, 94, 110, 129, 131, 140, 142, 144, 180, 183
Dygacz Adolf 19, 43, 116, 117

E
Elschek Alicja 120
Elschek Oskár 120
Elżbieta Lukrecja 59, 79

F
Ferdynand I 59
Ferdynand II 59
Ferdynand III 59
Ferdynand IV 59
Ficek Przemysław 97
Fierla Eugeniusz 108
Firla Józef 13, 129, 130, 134, 137
Franciszek I 59

G
Gacek-Duda Katarzyna 185, 193, 194
Gall Anonim 57
Galland Antoine 27
Gawlas Jan 110
Gazur Jan 75, 76
Gelnar Jaromír 20, 21, 113, 129, 131, 132, 135, 137, 145, 147, 149, 152, 156, 180, 184
Gerloch Václav 18, 100
Gizewiusz Gustaw Herman 41, 205
Glosny Karl 18, 100
Gluza Antoni 97
Golec Wojciech 195, 196
Grim Emanuel 155
Grimm Jacob 27, 41, 205
Grimm Wilhelm 27, 41, 205
Grozdew-Kołacińska Weronika 33, 43
Gruszka Urszula 13, 25
Gurecki Piotr 61

H
Hadrian IV 69
Hadyna Stanisław 110
Haratyk Paweł 189
Herder Johann Gottfried 27
Hławiczka Andrzej 13, 71, 106
Hławiczka Karol 12, 13, 20, 48, 71, 92, 93, 106, 112, 206, 208, 209
Hoff Bogumił 13, 42, 91, 104, 105
Hornbostel Erich 87
Horský Josef 18, 100

I
Imsieg Ignaz 56

J
Jackowski Jacek 43
Jan III Sobieski 60
Jan Luksemburczyk 59
Jan z Lublina 40
Janáček Leoš 111
Janas Tomasz 29
Jaques-Dalcroze Émile 12, 201
Jeszka-Blechert Bożena 95
Joteyko Tadeusz 206
Józef I 59
Józef II 62
Juroszek Franciszek 189

K
Kaczmarzyk Jan 189, 193, 200
Kadłubiec Daniel 22, 68, 129, 150, 178
Kamieński Łucjan 53
Kamiński Franciszek 76
Kant Immanuel 201
Kantor Otmar 97
Karadžić Vuk 41, 119, 205
Karłowicz Jan 105, 117
Karol VI 59
Karpiel-Bułecka Jan 97, 184
Kartomi Margaret 176
Kawulok Jan 97, 189
Kawulok Józef 191
Kawulok Zuzanna 25, 97, 129, 189, 191

Kazimierz I 70
Kazimierz Wielki 59
Kazuro Stanisław 206, 207
Kiereś Małgorzata 81, 96
Kisza Wiktor 106
Klucki Ludwik 104
Kochanowski Jan 86
Kodály Zoltán 12, 201, 203, 204
Kolberg Oskar 20, 31, 40, 41, 42, 47, 104, 113, 117, 118, 148, 205, 210
Kolovrat Franciszek Antoni 100
Kołessa Fiłaret 123
Kołłątaj Hugo 40, 204
Konopka Józef 41, 205
Kopoczek Alina 19, 22, 43, 121, 123, 124, 129, 131, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 169, 181, 183, 185
Kopoczek Alojzy 31, 43, 88, 89, 188
Kotoński Włodzimierz 53
Kotula Bernard 106
Kowalski Piotr 30, 32
Kozioł Andrzej 106
Kramář Karel 74
Krauze Zygmunt 31
Krężelok Jan 189
Krohn Ilmar 119
Krohn Julius 27
Krohn Kaarle 27
Krzyżanowski Julian 27
Kubisz Jan 89, 155
Kudělka Milan 64
Kudlich Hans 64
Kuligowski Waldemar 34, 35
Kulonek Jan 189
Kunst Jaap 28
Kurpiński Karol 48
Kurzysz Maciek 79
Kwaśniewski Franciszek 76

L
Lasocki Józef Karol 12, 207, 208
Lasoń Aleksander 193
Lasoń Krzysztof 191, 193, 196
Lasoń Stanisław 191, 193, 196
Leopold I 59
Leszek III 69
Ligęza Józef 19, 94, 108
Linette Bogusław 28, 43, 117
Lipiński Karol 41, 205
Lissa Zofia 51, 160
Lomax Alan 175
Lompa Józef 41, 205
Londzin Franciszek 13, 71, 90, 105
Londzin Jan 13, 71, 90, 105
Londzin Józef 13, 71, 90, 105
Löhner Ludwig 64
Lutosławski Witold 31

Ł
Łysek Paweł 92

M
MacDonald Dwight 34
Macura Władysław 110
Majeranowska Stanisława 129, 132
Malinowski Lucjan 89, 91, 105
Małyjurek Małgorzata 25, 129, 180
Marcinkowa Janina 91, 94, 95
Margiciok Jan 76
Maria Teresa 62
Matuszna Marta 200
Matuszyński Henryk 104
Meinert Józef Jerzy 99
Merriam Alan 175, 176, 197
Michałek Zbigniew 193
Mickiewicz Adam 41, 205
Mieszko I 58, 70
Mieszko II 58
Mieszko Plątonogi 58
Mioduszewski Michał Marcin 210
Montessori Maria 201
Morcinek Gustaw 66
Moszyński Kazimierz 83
Motyka Maria 13, 25
Mozart Wolfgang Amadeusz 191
Mrowiec Jerzy 104
Musialik Feliks 109
Musioł Paweł 76, 101
Muszkalska Bożena 43

N
Nawrocka-Wysocka Arleta 43
Nägeli Hans Georg 201
Nettl Bruno 28, 178
Niedoba Adam 154
Niedoba Andrzej 154, 184
Nitsch Kazimierz 105
Nowak Tomasz 43

O
Ondrusz Józef 153
Orff Carl 12, 201, 202, 203
Orłowski Stanisław 64

P
Paderewski Ignacy 74
Pakura Barbara 191
Papierzyński Tadeusz 25
Pauli Żegota 41, 205
Pawlak Aleksander 169
Percy Thomas 27
Pestalozzi Johann Heinrich 201
Piegza Karol 108
Pilecki Czesław 95
Piłsudski Józef 72, 73
Platon 200
Poćwierz Antoni 110
Pokusa Marcin 97
Pol Wincenty 41, 205
Polok Jadwiga 25, 129
Polok Paweł 189
Polok Stanisława 25, 129
Polok Weronika 25
Polovski Paweł 18, 100
Popiołek Franciszek 79, 80, 82
Popiołek Kazimierz 65, 67, 70
Pośpiech Jerzy 101
Powroźniak Józef 12, 207, 208
Przerembski Zbigniew Jerzy 43, 53, 200
Przychodzińska Maria 12, 207
Pulikowski Julian 19, 101
Pustówka Ferdynand 71, 108
Pustówka Paweł 106
Pylypenko-Czepczor Alicja 76

R
Raschke Wilhelm 129
Reiss Józef 206, 208
Rej Mikołaj 86
Rieger Adam 118
Roger Juliusz 41, 104, 108, 143, 205, 210
Rogowski Ludomir 51, 159, 160
Rokosz Tomasz 29, 43
Rousseau Jean-Jacques 201
Rudnicki Mikołaj 56
Rybka Bartłomiej 97
Ryling Franciszek 109

S
Sachs Curt 87
Sadownik Jan 116, 117, 124, 146, 148, 169
Šafařík Pavel Josef 41, 205
Šajtar Drahomír 100
Sajunz (Zając) Leopold 18, 100
Schaffrath Helmut 120
Scott Walter 41, 205
Seeger Anthony 175
Semkowicz Władysław 56
Sikora Jan 75, 189
Sikora Michał 189
Sirovátka Oldřich 20, 21, 30, 113, 131, 132, 135, 137, 145, 147, 149, 152, 156, 180, 184
Skrzek Józef 191
Skrzypek Marcin 34
Sláma František 91
Slavik Karol 110
Slavik Otokar 110
Słowińska Joanna 182
Smetana Robert 112
Sobieska Jadwiga 43, 48, 49, 50, 52, 53, 87
Sobieski Marian 43, 52, 53
Soblik Vincenty 18, 100
Sokolewicz Zofia 83
Sokołow Jurij 27
Stalin Józef 77
Stalmach Paweł 101, 102, 103

Stateczna Paulina 185, 194
Steinmetz Karol 113
Stęszewska Zofia 47
Stęszewski Jan 26, 30, 43, 44, 48, 50, 117, 118
Stoiński Stefan Marian 51, 93, 108, 159
Stolařik Ivo 21, 22, 75, 91, 113, 129, 146, 147, 183
Strawiński Igor 32
Stryja Karol 110
Sulima Roch 9, 30
Sušil František 20, 41, 112, 205
Szczepanowska Flora 206
Szotkowski Rudolf 106
Szramek Emil 108
Sztwiertnia Jan 110
Szymanowski Karol 31
Szyndler Magdalena 22

Ś
Świętopełk 57

T
Tacina Jan 13, 19, 22, 71, 84, 90, 91, 93, 94, 107, 108, 129, 133, 134, 135, 138, 141, 142, 144, 146, 147, 150, 151, 180, 183, 185, 199, 210, 211
Tatarka Lubomír 97
Thietmar, biskup merseburski 55, 57
Thoms William John 26
Tosi Pier Francesco 49
Trębaczewska Marta 28
Turek Krystyna 10, 43, 117
Tylor Edward Burnett 83

U
Udolph Jürgen 56

V
Václavek Bedřich 112
Vluk Josef 91

W
Wacław II 59
Wacław Adam, książę cieszyński 61, 81, 86
Walczak Henryk 72
Wallis Łukasz 109, 154
Wałach Beniamin 190, 194
Wałach Jan 191
Wałach Martin 25, 185, 190, 194
Wałach Monika 13, 25, 96, 97, 122, 190, 194, 199, 200
Wałach Rafał 22, 122, 129, 135, 139, 141, 142, 146, 147, 189, 190
Wałach Zbigniew 13, 25, 31, 90, 96, 97, 122, 184, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200
Wantulok Andrzej 90
Waszut Robert 193
Wawrowski Franciszek 41, 205
Węglarz Czesław 97
Wiechowski Jerzy 65
Wierzbińska Jadwiga 12, 206
Wiora Walter 158, 175
Wolny Jan 189
Wójcicki Kazimierz Władysław 41, 205
Wróbel Ewa 33, 35, 36
Wróblewski Tadeusz 83
Wygnaniec Władysław 58
Wysłouchowa Maria 105
Wysocki Stefan 206

Z
Zaleski Wacław Michał 41, 205
Zanibal Robert 105
Zejszner Ludwik 41, 205
Zíbrt Čeněk 91
Zogata Adam 82
Zogata Paweł 189
Zogata Władysław 97
Zowada Jan 189

Ż
Żerańska-Kominek Sławomira 43, 175
Żerelik Rościsław 55, 56
Żupański Marcin 35, 195, 196

Spis rycin, tabel i wykresów

Rycina 1. Południowa część Śląska Cieszyńskiego – Beskid Śląski 11
Rycina 2. Pieśń nr 163 – podział na role 145

Tabela 1. Liczba ludności zamieszkującej Cieszyn od 1624 roku aż do początku XIX wieku 70
Tabela 2. Wykaz defektywnych skal durowych w badanym zbiorze 161
Tabela 3. Grupa I (zwroty kadencyjne), w której przedstawione zostały charakterystyczne interwały i kierunek linii melodycznej w poszczególnych pieśniach (trzy ostatnie dźwięki) 163
Tabela 4. Grupa II (zwroty kadencyjne), w której przedstawione zostały charakterystyczne interwały i kierunek linii melodycznej w poszczególnych pieśniach (trzy ostatnie dźwięki) 164
Tabela 5. Grupa III (zwroty kadencyjne), w której przedstawione zostały charakterystyczne interwały i kierunek linii melodycznej w poszczególnych pieśniach (trzy ostatnie dźwięki) 164
Tabela 6. Grupa IV (zwroty kadencyjne), w której przedstawione zostały charakterystyczne interwały i kierunek linii melodycznej w poszczególnych pieśniach (trzy ostatnie dźwięki) 165
Tabela 7. Liczba respondentów w poszczególnych szkołach i miejscowościach 215
Tabela 8. Zestawienie odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych (szkoły podstawowe – wieś) 220–221
Tabela 9. Zestawienie odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych (szkoły podstawowe – miasto) 225
Tabela 10. Zestawienie odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych (gimnazjum – wieś) 230–231
Tabela 11. Zestawienie odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych (gimnazjum – miasto) 236

Wykres 1. Zestawienie odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych w poszczególnych zadaniach testu (szkoły podstawowe – wieś) 221
Wykres 2. Zestawienie odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych w poszczególnych zadaniach testu (szkoły podstawowe – miasto) 226
Wykres 3. Zestawienie odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych w poszczególnych zadaniach testu (gimnazjum – wieś) 231
Wykres 4. Zestawienie odpowiedzi poprawnych i niepoprawnych w poszczególnych zadaniach testu (gimnazjum – miasto) 237
Wykres 5. Zestawienie wyników badań – szkoły podstawowe 237
Wykres 6. Zestawienie wyników badań – gimnazja 238

Magdalena Szyndler

The folk musical culture of Śląsk Cieszyński with special reference to Beskid Śląski
The song folklore of Istebna, Koniaków and Jaworzynka – sources of the repertoire and their transformations

Summary

The present monograph is a reflection of the author's interests which were pursued for many years, which eventually resulted in the research in the musical folklore of Śląsk Cieszyński (especially in places located in its southern part i.e. Beskid Śląski – Istebna, Jaworzynka, Koniaków). It constitutes a natural continuation of previous explorations devoted to the vocal folklore of the Polish minority in Zaolzie (the part of Śląsk Cieszyński which today is a part of the Czech Republic). The purpose of the dissertation was to separate the present phase of the evolution of folk musical repertoire of the aforementioned area in the folklore – folklorism – folk perspective. Therefore the author's idea had to do with a monographical treatment of the song repertoire in the genre-related and horizontal perspective (a musicological perspective and also an analysis according to the function and the content) and the establishment of its peculiar properties by conducting a comparative analysis of the early material (songbooks which were published since the end of the 19th century), the Zaolzie material and the material that was collected during the field research conducted in the years 2011–2015 in the Trójwsie area (Istebna, Jaworzynka, Koniaków – individual and group interviews). Moreover, the publication features descriptions of the transformations of source folklore – the folk and hybrid material. The author could not disregard the historical and political perspective (hence a chapter devoted to history), which exerted a decisive influence upon the development of the changes and transformations of folk culture (and of other types of culture as well). The last chapter contains the results of research in the familiarity of the children and young people from the schools of Śląsk Cieszyński (sixth-grade elementary school pupils and third-grade *gimnazjum* pupils) with the folk repertoire, which complement the present state and the functioning of musical folklore in the area that was discussed. A further merit of the work consists in the fact that until now no monograph devoted to a similar theme was published.

Magdalena Szyndler

Lidová hudba Těšínského Slezska se zvláštním důrazem na Slezské Beskydy
Folklórní píseň na území Jistebné, Koňákova a Javořinky –
zdroje repertoáru a jejich transformace

Shrnutí

Prezentovaná monografie je výsledkem mnoha let zájmu a výzkumů, které autorka vedla v oblasti hudebního folklóru Těšínského Slezska (zejména v jeho jižní části tzn. ve Slezských Beskydech – Jistebné, Javořince a Koňákově). Je to přirozené pokračování předchozích průzkumů věnovaných lidové vokální hudbě polské menšiny na Zaolží (východní díl české části Těšínského Slezska). Účelem monogafie byla specifikace současné fázi vývoje lidového hudebního repertoáru zmíněného území ve směru folklór – folklorismus – folk. Záměrem autorky bylo vytvořit monografický pohled na repertoár písní podle žánrového a horizontálního zaměření (hudební analýza, také podle funkce a obsahu) a také na základě srovnání starého materiálu (zpěvníky od konce 19. století) s materiálem ze Záolží a s materiálem shromážděným během výzkumů vedených v letech 2011–2015 na území Beskydské Trojvsi (Jistebná, Javořinka, Koňákov – individuální a skupinové rozhovory). V publikaci se objevily také popisy transformací zdrojového folkloru – lidový a hybridní materiál. Autorka nemohla přehlédnout historicko-politickou perspektivu (viz kapitola věnovaná historickým dějinám), která měla významný dopad na rozvoj a transformaci lidové kultury (a nejen lidové). Poslední kapitola obsahuje výsledky průzkumů znalostí lidového repertoáru mezi dětmi a mládeží vybraných škol Těšínského Slezska (šestá třída základní školy a třetí třída gymnázia), které doplňují současný stav a fungování hudebního folklóru v diskutované oblasti. Další výhodou publikace je skutečnost, že zatím nevznikla žádná monografie podobného předmětu.\

(...) Przyjmuję z zadowoleniem ów rezultat szeroko zakrojonych przedsięwzięć naukowych nad twórczością ludową wymienionych ziem, gdyż od czasów dawnych już publikacji tak zasłużonych dla tego regionu badaczy, jak Adolf Dygacz, Daniel Kadłubiec czy Alina i Alojzy Kopoczek, nie pojawiły się ważne prace folklorystyczne z zakresu beskidzkiej muzyki ludowej (...)

Z recenzji wydawniczej
Prof. dr hab. Jolanty Szulakowskiej-Kulawik,
Akademia Muzyczna, Katowice

(...) Sposób, w jaki Autorka dokonuje prezentacji poszczególnych zagadnień związanych z analizą zebranego materiału pieśniowego oraz zjawisk związanych z funkcjonowaniem polskiego repertuaru pieśniowego na Śląsku Cieszyńskim we współczesności, świadczy o jej wnikliwej znajomości problematyki (...) cel pracy został osiągnięty, a znaczna luka w badaniach nad ludową kulturą muzyczną Śląska Cieszyńskiego została w znacznej mierze wypełniona (...) praca jest nie tylko obszernym, ale również kompetentnym opracowaniem naukowym (...)

Z recenzji wydawniczej
Prof. dr hab. Alojzego Suchanka,
WSP TWP, Warszawa



ISSN 0208-6336
Cena 46 zł (+ VAT)
ISBN 978-83-226-3125-6
9 788322 631256

Więcej o książce