



REDAKCJA NAUKOWA
BOGUMIŁA MIKA, MAGDALENA SZYNDLER

MUZYKA NA ŚLĄSKU CIESZYŃSKIM



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu ŚLĄSKIEGO

Muzyka
na Śląsku Cieszyńskim

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3826

50^{lat}
Uniwersytetu
Śląskiego
w Katowicach

Muzyka na Śląsku Cieszyńskim

Redakcja naukowa
Bogumiła Mika, Magdalena Szyndler

Redaktor serii: Muzyka
Bogumiła Mika

Recenzent
Tomasz Nowak

Redakcja: Mariola Massalska, Anna Piwowarczyk

Projekt okładki: Krzysztof Marek Bąk

Przygotowanie okładki do druku: Magdalena Starzyk

Korekta: Magdalena Cwajna

Projekt typograficzny i łamanie: Anna U. Piłśniak

Copyright © 2018 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-3567-4
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-3568-1
(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. 9,5. Ark. wyd. 12,0
Papier offset kl. III 90 g. Cena 24 zł (+ VAT)
Druk i oprawa: Volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księcia Witolda 7-9, 71-063 Szczecin

Spis treści

Wprowadzenie

7

Jolanta Szulakowska

*Panorama życia kulturalnego Śląska Górnego i Cieszyńskiego
w XIX i XX wieku – tradycje, wektory, zróżnicowania*

9

Magdalena Szyndler

Rozwój folklorystyki na Śląsku Cieszyńskim – pierwsze badania

26

Bogumiła Mika

Krystyna Turek – badacz folkloru i pedagog. Przyczynek jubileuszowy

38

Alojzy Suchanek

Wybrane sylwetki muzyków ewangelickich na Zaolziu

51

Arleta Nawrocka-Wysocka

Muzyczne tradycje wiślańskich luteranów

59

Zbigniew Jerzy Przerembski

Cieszyńskie prymaty folklorystyczne

69

Andrzej Wójcik

Instrumenty i kapele ludowe w folklorze pieśniowym Śląska Cieszyńskiego

78

Malwina Kołt

Fryderyk Firla ostatnim bastionem sztuki lutniczej w Cieszynie

94

Hanna Bias

*Utwory Jana Gawłasa odkryte na nowo. Spuścizna odnaleziona
w zbiorach Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach*

101

Danuta Zoń-Ciuk

Muzyka folklorem Beskidów pisana

117

Magdalena Dziadek

Ryszarda Gabryś muzyka „metamuzyczna”

128

Ewa Cudzych

Od źródeł do ujścia. Tradycyjny folklor w dobie wpływów, inspiracji i przemian

134

Katarzyna Babulewicz

*Jak wykreować „podwórkowy klimat”, czyli muzyka Zenona Kowalowskiego
do serialu animowanego „Reksio”*

139

Wprowadzenie

Ziemia cieszyńska od lat inspirowała artystów, kompozytorów oraz twórców związanych z kulturą. Szczególnie muzyczna kultura ludowa była i jest bodźcem do działań na płaszczyźnie gromadzenia, analizowania i badania materiału folklorystycznego (pieśni, melodie instrumentalne), ale także tworzenia na jej bazie nowych utworów zarówno w estetyce „klasycznej” (stylizacje), jak i „przetworzonej” (m.in. muzyka folkowa i jej pochodne). Śląsk Cieszyński jest miejscem badań naukowych przede wszystkim ze względu na bogatą przeszłość historyczną i kulturową, o czym świadczą teksty umieszczone w niniejszej publikacji pt. *Muzyka na Śląsku Cieszyńskim*, która stanowi część pierwszą cyklu.

Monografię rozpoczyna niezwykle interesujący tekst Jolanty Szulakowskiej *Panorama życia kulturalnego Śląska Górnego i Cieszyńskiego w XIX i XX wieku – tradycje, wektory, zróżnicowania*, w którym autorka dokonuje porównania dwóch regionów śląskiej ziemi, wskazując na podobieństwa i różnice, starając się równocześnie wytłumaczyć przyczyny wielu zachodzących tam zjawisk kulturalnych.

Następnie Magdalena Szyndler w swoim artykule *Rozwój folklorystyki na Śląsku Cieszyńskim – pierwsze badania* przedstawiła ważne wydarzenia i postaci, które w znaczący sposób wpłynęły na rozwój folklorystyki na ziemi cieszyńskiej po obu stronach Olzy (badania polskie i czeskie).

Z kolei Bogumiła Mika w tekście *Krystyna Turek – badacz folkloru i pedagog. Przyczynek jubileuszowy* zaprezentowała tę znakomitą uczoną i badaczkę folklorystyki śląskiej, opierając się na szczegółowej analizie jej naukowego dorobku. Autorka niezwykle wnikliwie przybliży dokonania i dorobek profesor Krystyny Turek.

Alojzy Suchanek w szkicu *Wybrane sylwetki muzyków ewangelickich na Zaolziu* przypomina życie i działalność artystyczną takich postaci jak: Józef Podola, Karol Hławiczka, Eugeniusz Fierla, Paweł Kaleta, Jerzy i Stanisław Hadyna, Roman Berger czy Jan Gawlas.

Tekst *Muzyczne tradycje wiślańskich luteranów* Arlety Nawrockiej-Wysockiej oscyluje wokół ważnych powiązań kultury ludowej z religią (w tym przypadku dotyczy to Wiślan wyznania ewangelicko-augsburskiego). Autorka omawia powiązania obrzędowości dorocznej i rodzinnej z tradycjami luteranскими.

Zbigniew Jerzy Przerembski w artykule *Cieszyńskie prymaty folklorystyczne* wyczerpująco przedstawia i dookreśla instrumenty ludowe występujące na ziemi cieszyńskiej, rolę muzyków ludowych oraz ewolucję składu kapel na obszarze ziemi cieszyńskiej.

Do badaczy zainteresowanych instrumentarium ludowym należy Andrzej Wójcik, który w swoim przyczynku *Instrumenty i kapele ludowe w folklorze pieśniowym Śląska Cieszyńskiego* porusza temat historycznych uwarunkowań poszczególnych składów kapel ludowych oraz uwarunkowań źródłowych (studiuje dostępne źródła literackie i folklorystyczne, przedstawia rezultaty własnych badań terenowych).

W przyczynku *Fryderyk Firla ostatnim bastionem sztuki lutniczej w Cieszynie* Malwina Kołt przybliży historię działalności lutników cieszyńskich, poczynając od początków XIX wieku. Szczególną uwagę poświęca postaci współcześnie działającego budowniczego chordefonów – Fryderyka Firli.

Hanna Bias skupia się na życiu i twórczości zaolziańskiego twórcy urodzonego w Żukowie Dolnym, poświęcając mu opracowanie pt. *Utwory Jana Gawlasa odkryte na nowo. Spuścizna odnaleziona w zbiorach Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach*.

Danuta Zoń-Ciuk w tekście *Muzyka folklorem Beskidów pisana* charakteryzuje folklorystyczne inspiracje w twórczości Jana Sztwiertni i zwraca uwagę czytelnika na wykonawczą stronę dwóch jego pieśni przeznaczonych na chór mieszany *a cappella*.

Tekst *Ryszarda Gabrysia muzyka „metamuzyczna”* autorstwa Magdaleny Dziadek dedykowany jest ważnej postaci kultury muzycznej Śląska Cieszyńskiego oraz Górnego, która w 2017 roku obchodziła 75. rocznicę urodzin.

Ewa Cudzych podejmuje refleksję nad wartością przekształceń tradycyjnego repertuaru ludowego w realizacjach zespołów folkowych w tekście *Od źródeł do ujścia. Tradycyjny folklor w dobie wpływów, inspiracji i przemian*.

Niniejszy zbiór kończy opracowanie Katarzyny Babulewicz zatytułowane *Jak wykreować „podwórkowy klimat”, czyli muzyka Zenona Kowalowskiego do serialu animowanego „Reksio”* dedykowane powstałemu w Studiu Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej serialowi animowanemu inicjującemu przed ponad 50 laty polską produkcję tego gatunku.

Jolanta Szulakowska

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KAROLA SZYMANOWSKIEGO W KATOWICACH

Panorama życia kulturalnego Śląska Górnego i Cieszyńskiego w XIX i XX wieku – tradycje, wektory, zróżnicowania

Jesteśmy
między wczoraj a jutro.
Wczoraj
nas jeszcze nie było,
jutro
nas już nie będzie.
Nasz czas
jest ziarnkiem piasku
na dnie Oceanu
Spokojnego¹

Całe moje życie zawodowe funkcjonuje w dwóch „zaczarowanych” kręgach śląskich, nasiąkając przepływającymi dobrami, ideami, wzorcami i modelami osobowymi, wędrując pomiędzy realnymi i wirtualnymi granicami i zadając sobie pytania: jak to jest, jak to było i przede wszystkim – dlaczego?

Spoglądając zatem na kulturalne dzieje obu regionów śląskiej ziemi, nie sposób nie zadać pytania o dające się zauważyć podobieństwa, różnice i przyczyny wielu zjawisk, ich społeczne rezultaty i dawne ewolucje rzutujące na teraźniejszość. Dokonując takiego ryzykownego résumé, chciałabym wytyczyć pewne zakresy problemów badawczych kultury, skoncentrowanych wokół muzyki. W tym konstruowaniu śląskiego „portretu” widzę zasadność przyjrzenia się takim zagadnieniom jak tradycja, regionalizm i społeczeństwo obywatelskie, postulując oparcie w procesach historycznych. W moim odczuciu to wszystko powinno być przedstawione ze wskazaniem na dominującą rolę ludzi, aktywnych jednostek, odwracających „porządek świata”, odmieniających na przełomie XIX i XX wieku cechy śląskiej ziemi. Wreszcie pragnę się zastanowić, w jaki sposób te przemiany ukształtowały dzisiejszy obraz kulturalnego Śląska, dlatego

¹ H. JASICEK: *Jesteśmy*. W: *Literatura na Śląsku Czeskim i Polskim. Literatura v Ceskem Polskem Slezsku*. Red. J. URBANEC, E. ROSNER. Cieszyn–Opava 1996, s. 15.

też akcent został położony na fundamentalne, w moim oglądzie, przeobrażenia mające miejsce na przełomie XIX i XX wieku, których śląska kultura XX wieku stanowi wzmocnienie i kontynuację.

Podążam w ten sposób tropem nowych badań regionalnych, koncentrujących się na wskazanej przez Władimira Toporowa² przestrzeni kulturowej, na poszukiwaniu mitu tej przestrzeni, na odbywaniu swoistych podróży kulturowych, czyli na tworzeniu specyficznej interdyscyplinarnej narracji o miejscu i jego odniesieniach. Jestem zatem u źródła – to francuska szkoła Annales lat trzydziestych ubiegłego wieku z jej przełomowymi postulatami innego, antropologicznego spojrzenia na historię. Takie podejście wymaga nie tyle metody faktograficznej, ile badania faktów-znaków, faktów-wartości³; tezy autora przystają zatem do hermeneutycznego, postmodernistycznego oglądu miasta, jego przemian, czyli, jak mówi autor: liczą się procesy społeczne, a historia miasta jest mutacją historii narodu.

Jest to zarazem odejście od tradycyjnego, narodowocentrycznego pisania historii miast opartego na zjawisku pogranicza, rozumianym jako „sąsiedztwo i współistnienie kultur”, porzucenie poszukiwania homogeniczności na rzecz dyskursywnej narracji⁴. Przykład śląskich miast znakomicie odzwierciedla te ewoluujące procesy funkcjonującej wielowymiarowo i burzliwie multietniczności, mocno osadzonej zarazem w swoistych rytuałach i symbolach.

Geneza życia umysłowego Śląska Cieszyńskiego – tradycje, konteksty

Skoro w obu częściach Śląska, zróżnicowanych historycznie i geopolitycznie, oddziałujących na inne regiony i integrujących różnorodne wpływy⁵, można mówić o bardzo aktywnym zaangażowaniu społecznym w kwestii edukacji przez kulturę, rozwijania pracy pozytywistycznej, powszechnego uświadamiania i wspierania dążeń niepodległościowych, należy zastanowić się nad różnicami; te bowiem charakteryzują tak dokonania, jak i obecny koloryt. Wskutek m.in. odmiennych strategii politycznych zaborców, co paradoksalnie stało się na Śląsku Cieszyńskim zaczynem silniejszego niż gdzie indziej demokratyzmu⁶, wskutek daleko sięgających jeszcze

2 W. TOPOROW: *Miasto i mit*. Wybór B. Żyłko. Gdańsk 2000.

3 H. IMBS: *Miasto i kultura polska doby przemysłowej. Przestrzeń – Człowiek – Wartości*. Wrocław–Kraków 1988–1993. Za: R. TRĄBA: *Ciągłość i historia przerywana: miasto w długim trwaniu*. W: *O nowy model historycznych badań regionalnych*. Red. K.A. MAKOWSKI. Poznań 2007, s. 80.

4 R. TRĄBA: *Ciągłość i historia przerywana...*, s. 83–85.

5 H. BARYCZ: *Śląsk w polskiej kulturze umysłowej*. Katowice 1979; K. POPIOŁEK: *Polskie dzieje Śląska*. Opole 1986; M.W. WANATOWICZ: *Historia społeczno-polityczna Górnego Śląska i Śląska Cieszyńskiego w latach 1918–1945*. Katowice 1994.

6 L. BROŻEK: *Źródła kultury ludowej*. W: *Płyniesz Olzo. Zarys kultury duchowej ludu cieszyńskiego*. Red. D.K. KADŁUBIEC. Ostrawa 1970, s. 25.

modeli dawnych dworów książęcych z okresu XII–XIV wieku⁷, dworu cesarskiego Karola IV i dwudziestowiecznej *art déco*⁸, w rezultacie innych ideałów religijnych zróżnicowane są szeregi aktywistów – w Cieszyńskim bardziej wykształcone, pochodzące z kręgów opiniotwórczych, wolnych zawodów, nauczycieli jako sztandarrowego elementu polskiej inteligencji w tym mieście⁹, działających często na bazie protestanckiej etyki pracy¹⁰, w przeciwieństwie do górnośląskich kadr amatorskich, o proveniencji robotniczej, z powoli rozwijającą się warstwą inteligencji dopiero w okresie przedwojennym, a także z odmienną wizją chadecji¹¹.

Wchodzące w skład nowej Polski Mieszka I ziemie cieszyńskie i trwające w tym stanie przez trzysta pięćdziesiąt lat charakteryzowały się już w XIV wieku wspólnotą terytorialną i świadomościową jako Śląsk Cieszyński. Aktywność kulturalna dała się tu zauważyć już w XIV wieku (placówki edukacyjne, kultywowanie obyczajów rycerskich), co wydało owoce w późniejszym czasie (nauka na ewangelickich uniwersytetach niemieckich, rozwinięte mieszczaństwo). Stan ten wzbogacało szkolnictwo kontrreformacyjne¹².

Istniejące w XVI wieku państwo terytorialne typu nowożytnego, o wykształconych strukturach administracyjnych, przeobraziło się jako rezultat królewskich koncepcji państwa Fryderyka I (od 1527 roku), a już w następnym wieku aktywne były wspólne programy polityczne stanów śląskich i czeskich¹³.

Bardziej burzliwy okres pod rządami Habsburgów, naznaczony represjami wyznaniowymi, zwiększonymi obciążeniami finansowymi, wzmocnieniem autokratycznej władzy aż po chaos i zniszczenia wojny trzydziestoletniej, nie sprzyjał kulturze, która, paradoksalnie, podniosła się dopiero po wojnach pruskich za sprawą rozwoju handlu, przemysłu, dróg i rzemiosła pod rządami Józefa II, co zaowocowało siecią szkół, a w konsekwencji – cieszyńskim oświeceniem z przełomu XVIII i XIX wieku oraz licznymi zastępami kolekcjonerów, muzealników i bibliotekarzy¹⁴. Należy wskazać

7 W. IWANEK: *Kultura artystyczna Śląska Cieszyńskiego*. W: *Śląsk Cieszyński. Zarys kultury materialnej i duchowej*. Macierz Ziemi Cieszyńskiej. Cieszyn 2000, s. 27, o kulturze z XVII i XVIII wieku – s. 35–37.

8 Ibidem, s. 39.

9 K. NOWAK: *Koncepcje rozwoju gospodarczego Cieszyna w okresie międzywojennym (1920–1939)*. W: *Z badań nad dziejami politycznymi i społeczno-gospodarczymi Cieszyna od średniowiecza do czasów współczesnych*. Red. I. PANIC. Cieszyn 2005, s. 94.

10 Pastor Jan Winkler, pastor Franciszek Michejda, socjalista dr Tadeusz Reger, mec. Ludwik Klucki, dr Karol Kunicki, Andrzej Kotula, Jan Śliwka, ks. Józef Londzin (1863–1929), założyciel Towarzystwa Ludoznawczego (1901), kolekcjoner, członek parlamentu austriackiego i polskiego, działacz narodowy, książę Jan Lubomirski,

11 K. NOWAK: *Koncepcje rozwoju gospodarczego Cieszyna...*, s. 100.

12 I. PANIC: *Ziemia Cieszyńska w czasach piastowskich (X–XVII wiek)*. W: *Śląsk Cieszyński. Zarys dziejów*. Red. E. BUŁAWA. Cieszyn 1998, s. 25–48.

13 G. WĄS: *Dzieje Śląska od 1526 do 1806*. W: M. CZAPLIŃSKI, E. KASZUBA, G. WĄS, R. ŻERE-LIK: *Historia Śląska*. Wrocław 2007, s. 123–125.

14 W. IWANEK: *Kultura artystyczna Śląska...*, s. 43–44.

na postać **Leopolda Jana Szersznika** (1747–1814)¹⁵ czy **Franciszka Kraszewskiego**, syna pisarza **Józefa I. Kraszewskiego**, który miastu Cieszyn ofiarował bibliotekę ojca.

Od XIII wieku silne były w regionie wpływy czeskie, przejawiające się w jego wysokiej organizacji wewnętrznej¹⁶. Polskie słowo literackie pojawiło się na tej ziemi w XVIII wieku (**Jan Muthman**)¹⁷. Już od drugiej dekady XIX wieku oddziaływały tu ideologie narodowe¹⁸, popierane także przez środowiska ewangelickie¹⁹, a czas Wiosny Ludów przyniósł równouprawnienie obu wyznań²⁰. W XIX wieku na terenach tych prężnie działała „szkoła” malarska z **Gustawem Fierlą** na czele²¹.

Cieszyński i Górny Śląsk wieku XIX – czas „burzy i naporu”

Cieszyn i Bielsko stały się w XIX wieku ważnymi ośrodkami kupieckimi na skutek reform cesarza **Józefa II**, autora m.in. reformy podatkowej (1744–1848), który to swoim *Patentem tolerancyjnym* (1781) zainicjował koniec kontrreformacji; zaczęły wówczas działać ewangelickie gminy kościelne²². Obok rolnictwa i leśnictwa rozwijał się przemysł, zwłaszcza tekstylny, a w drugiej połowie XIX wieku rozbudowano sieć kolejową²³.

W tym samym czasie²⁴, za sprawą oddziaływania reformacji²⁵, organizowane były w regionie cieszyńskim akcje oświatowe i narodowe (szkoły²⁶, w tym także

15 Były jezuita, nauczyciel, historyk, badacz, działacz, fundator pierwszej na Śląsku Cieszyńskim biblioteki i muzeum. Za: J. SPYRA: *Śląsk Cieszyński pod rządami Habsburgów (1653–1848)*. W: *Śląsk Cieszyński. Zarys dziejów...*, s. 49–70.

16 J. PRZEWŁOCKI: *Śląsk na europejskiej scenie*. Katowice 1986, s. 13; m.in. Towarzystwo Rolnicze (1869), kolej z Wiednia (1847), w II połowie XIX wieku przemysł węglowy, tekstylny, chemiczny i spożywczy (E. BUŁAWA: *Od wspólnoty etnicznej do ukształtowania się wspólnot narodowych (1840–1917)*. W: *Śląsk Cieszyński. Zarys dziejów...*, s. 76–77).

17 J. KAJFOSZ: *Językowy obraz świata w etnokulturze Śląska Cieszyńskiego*. Czeski Cieszyn 2001, s. 64; także inni: S.L. Zasadius, J. Hackenberger; poezja A. Sikory; polska drukarnia **Pawła Mitreği** (1905), drukarnia **Karola Prochaski** istniejąca od 1806 roku, reaktywowane w 1913 roku wydawnictwo **Dziedzictwo bł. Jana Sarkandra** powstałe w 1873 roku z inicjatywy ks. **Ignacego Świeżego**.

18 E. BUŁAWA: *Od wspólnoty etnicznej...*, s. 72.

19 Ibidem, s. 79.

20 J. KAJFOSZ: *Językowy obraz świata...*, s. 61–62.

21 W. IWANEK: *Kultura artystyczna Śląska...*, s. 40–41.

22 G. WĄS: *Dzieje Śląska od 1526 do 1806...*, s. 274–275.

23 M. CZAPLIŃSKI: *Dzieje Śląska od 1806 do 1945*. W: M. CZAPLIŃSKI, E. KASZUBA, G. WĄS, R. ŻERELIK: *Historia Śląska...*, s. 303–305.

24 Do wcześniejszych śladów można zaliczyć działalność klasztoru benedyktyńskiego w Orłowej i dominikańskiego w Cieszynie.

25 J. KAJFOSZ: *Językowy obraz świata...*, s. 65.

26 J. SPYRA: *Główne kierunki rozwoju szkolnictwa na Śląsku Cieszyńskim w XIX wieku i na początku XX w. w świetle ustawodawstwa i statystyk*. W: *Książka – biblioteka – szkoła w kulturze Śląska Cieszyńskiego*. Red. J. SPYRA. Cieszyn 2001, s. 167–216. W publikacji szeroko

muzyczne²⁷, czytelnictwo²⁸, ruch amatorski śpiewaczy²⁹ i teatralny, edycje kancjonałów³⁰, liczne zastępy nauczycieli muzyki³¹ i dyrygentów³², aktywność kapel³³), które rozwijały się na fundamencie istniejącego od pokoleń solidaryzmu wyznaniowego³⁴ i narodowościowego. W 1861 roku dokonało się równouprawnienie protestantów.

Już w 1848 roku powstał „Tygodnik Cieszyński”, ukazujący się później jako „Gwiazdka Cieszyńska” pod kierownictwem zasłużonego **Pawła Stalmacha** (1824–1891). Wraz z doktorem praw i notariuszem **Andrzejem Cinciałą** (1825–1898)³⁵ stał się on założycielem prototypowych placówek będących ośrodkami polskości – Czytelnia Polskiej (1848–1849), Biblioteki Polskiej dla Ludu Kraju Cieszyńskiego (1849–1854) oraz Czytelnia Ludowej (1861), prowadzących wprost do najważniejszego ogniska upowszechniania rodzimej kultury, czyli Macierzy Szkolnej Księstwa Cieszyńskiego

omówiony został rozwój szkolnictwa tego regionu. Od końca XVIII wieku istniał obowiązek szkolny, działały dwa gimnazja (ewangelickie i katolickie). Do 1868 roku nie było polskich szkół, istniały polskie organizacje samokształceniowe. W 1895 roku powstało polskie gimnazjum, w 1909 – gimnazjum realne dla nauczycieli polskich w Seminarium Nauczycielskim w Bobrku pod Cieszynem, a kształcenie polskie zostało zapoczątkowane w 1910 roku.

27 W 1861 roku szkoła Karola Slavika oraz dwie szkoły muzyczne po pierwszej wojnie światowej.

28 W 1845 roku pierwsza biblioteka polska dla teologów regionu w Ołomuńcu.

29 Od połowy XIX wieku: niemieckie od 1841 roku, polskie od lat osiemdziesiątych XIX wieku.

30 Pastora **Jerzego Bogusława Heczki** (1825–1907).

31 M.in.: **Andrzej Hławiczka**, **Wiktor Kisza**, **Jan Michejda**, **Paweł Myrdacz** (1884–1960), **Franciszek Pinocy**, **Jan Kisza** (1890–1959).

32 M.in.: **Wojciech Marek**, założyciel sławnego chóru **Harmonia**, **Emanuel Guziur** (1906–1989), nauczyciel, publicysta, dyrygent chórów, absolwent Konserwatorium Muzycznego w Katowicach (studia w latach 1929–1932; monografia *Rodowód Guziurów 1750–1975*; **Józef Golec**, **Stefania Bojda**: *Słownik biograficzny Ziemi Cieszyńskiej*, Cieszyn 1995, t. 1, s. 116), **Antoni Poćwierz** (1909–1989), organista, student klasy organów **Bolesława Szabelskiego**, dyrygent chórów, kompozytor, animator życia muzycznego, organista, zbieracz i autor opracowań pieśni ludowych, **Erwin Bubik** (1907–1984), nauczyciel i działacz kulturalny, kierownik orkiestr amatorskich, absolwent Śląskiego Konserwatorium Muzycznego, **Stanisław Macura** (1888–1972), pedagog, zbieracz pieśni ludowych, działacz społeczny, dyrygent chórów ewangelickich, organizator amatorskich zespołów pieśni i tańca, studiował prawo na UJ i w Wiedniu, **Zdenko Karol Rund** (1889–1962), kompozytor, dyrygent, wykładowca PWSM w Katowicach, **Józef Gabzdyl** (1895–1937), działał na terenie Bielska i Pszczyny, **Emil Hila**, współzałożyciel Towarzystwa Oratoryjno-Symfonicznego (1930), i dyrygent tej orkiestry od 1930 roku – **Jan Baranowski**.

33 Aktywność kapel uwidoczniła się już w 1550 roku, a w XVIII wieku znacznie wzrosła ich liczebność. Kapele zawodowe pojawiły się w XIX wieku, natomiast w roku 1930 powstało Towarzystwo Oratoryjno-Symfoniczne; A. WÓJCIK: *Kapele cieszyńskie i ich miejsce w przekazie kulturowym*. W: *Folklorystyka na przełomie wieków*. Red. K.D. KADŁUBIEC. Cieszyn 1999, s. 259–273; m.in.: kapela weselna **Rudolfa Matuszyńskiego**, kapele **Alojzego Matuszka**, **Jana Mrowczyka**, braci **Wojaczków**, zabawowy zespół **Emila Noszczyńskiego**.

34 W ramach obydwóch wyznań i funkcjonujących instytucji np. czasopism (*Związek Śląskich Katolików* od 1883, ewangelickie „*Nowiny Śląskie*” w l. 1868–1869).

35 K. TUREK: *Sylwetki zbieraczy i badaczy muzycznego folkloru Śląska*. Katowice 2001, s. 66–73; K. TUREK: *Andrzej Cinciała jako folklorysta cieszyński*. W: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. Red. J. KUBIK. Katowice 1977, s. 89–100.

powstałej w 1885 roku³⁶ z inicjatywy **Pawła Stalmacha**³⁷. Macierz inspirowała zakładanie polskich szkół średnich³⁸.

W 1922 roku Cieszyn miał już placówkę wyższego kształcenia zawodowego, Państwową Wyższą Szkołę Gospodarstwa Wiejskiego, natomiast katowicką Akademię Muzyczną erygowano w 1929 roku. Górnośląska prasa polska rozwijała się od lat osiemdziesiątych XIX wieku („Gazeta Górnośląska” od 1874, „Katolik” od 1869, „Zaranie Śląskie” od 1907 do 1912, wznowione w 1929 roku).

Istotny dla rozwoju dziewiętnastowiecznego ludoznawstwa był apel Towarzystwa Przyjaciół Muzyki Cesarstwa Austriackiego w Wiedniu z 1819 roku inicjujący akcję zbierającą polskich pieśni ludowych na terenie Księstwa Cieszyńskiego, a do najdawniejszych przekazów o uprawianiu muzyki należą *Pieśni ludowe o założeniu kościoła ewangelickiego przed Cieszynem Jakuba Galocza* z pierwszej połowy XVIII wieku.

Rozwinięte potem ludoznawstwo³⁹, zapoczątkowane przez protoplastę tych badań, wspomnianego **Andrzeja Cinciałę**, porównywanego do postaci **Józefa Lompy** na Górnym Śląsku⁴⁰, zaowocowało w następnych latach kolejnymi badaniami⁴¹,

36 Ponadto: Towarzystwo Pomocy Naukowej (1872), ogniska Sokoła (od 1891).

37 F. POPIOLEK: *Macierz Szkolna Ziemi Cieszyńskiej, jej powstanie i działalność*. W: *Ziemia Cieszyńska w drodze do Polski Ludowej*. Cieszyn 1947, s. 28–32.

38 Polskie gimnazjum w Cieszynie (1895) i w Orłowej (1909), gimnazjum ewangelickie **Pawła Stalmacha** z 1842 roku, otwarcie polskich oddziałów, tzw. Paralelek, przy niemieckim seminarium nauczycielskim w 1904 roku, inauguracja polskiego męskiego seminarium nauczycielskiego w Bobrku pod Cieszynem w 1907 roku (obecnie siedziba Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego), szkoły ludowe od 1869 roku, następnie, działające od 1908 roku na zasadzie utrakwizmu, szkoły przemysłowe, Liceum Pedagogiczne w 1936 roku, ponadto: Polskie Towarzystwo Pedagogiczne na Śląsku z siedzibą w Cieszynie (1896), Polskie Towarzystwo Ludoznawcze (1901), Polskie Towarzystwo Turystyczne „Beskid Śląski” (1910), Polskie Robotnicze Stowarzyszenie Kulturalno-Oświatowe „Siła” (1908). Por. *Polskości bastion. Szkice z przeszłości Macierzy*. Red. H. DANIEL. Cieszyn 1985; także: M. DYBA: *Śląskie drogi od X w. do 1939 r.* Katowice 1992, s. 149–152; J. GRUCHAŁA: *Droga Cieszyńiaków do Polski odrodzonej 1914–1920*. Katowice 1988; *Śląsk Cieszyński. Zarys dziejów...*

39 P. STALMACH: *Zbiór pieśni sławiańskich*, 1849; *Księga rodu słowiańskiego*. Cieszyn 1889; R. ZANIBAL: *Księstwa Cieszyńskiego powieści, osobliwości, lud i jego obyczaje, śpiewy*, 1869–1872; B. HOFF: *Lud cieszyński, jego właściwości i siedziby*. Obraz etnograficzny. Warszawa 1888; J. BAUMAN-SZULAKOWSKA: *Polski folklor muzyczny*. Bytom 2002, s. 22–24.

40 A. CINCIAŁA: *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna*. Kraków 1885 (z systematyką pieśni), *Przysłowia, opowieści i ciekawsze zwroty językowe ludu polskiego na Śląsku w Księstwie Cieszyńskim* (1885), por. *Pamiętnik dra Andrzeja Cinciały notariusza w Cieszynie (1825–1898)*. Wydał i wstępem opatrzył J.S. BYSTROŃ. Katowice 1931; *Pieśni ludowe z polskiego Śląska z rękopisów zebranych przez ks. Emila Szramka oraz zbiorów dawniejszych A. Cinciały i J. Rogera*. Wydał i komentarzem opatrzył J.S. BYSTROŃ. T. 1, z. 1, Kraków 1927, t. 1, z. 1 i 2, Kraków 1934; K. TUREK: *Andrzej Cinciała jako folklorysta cieszyński*. W: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. Red. J. KUBIK. Katowice 1977, s. 89–100; K. TUREK: *Andrzej Cinciała*. W: *Eadem: Sylwetki zbieraczy i badaczy muzycznego folkloru Śląska*. Katowice 2001, s. 66–73.

41 O ks. **Oskarze Zawiszy** (1878–1933): A. KOPOCZEK: *Oskar Zawisza*. Katowice 1986; A. MACOSZEK: *Przewodnik po Śląsku Cieszyńskim*. Lwów 1901; **Ernest Farnik** (1871–1944),

prowadzonymi także przez krakowskich naukowców, jakimi byli np. twórca nowoczesnej dialektologii polskiej **Kazimierz Nitsch** (1874–1958); pionier historiografii regionu **Franciszek Popiołek** (1868–1960) czy prekursor nauk geologicznych **Karol Buzek**. Owo ludoznawstwo rozwijał potem w obu regionach **Adolf Dygacz** (1914–2004)⁴², wychowanek wielu znamienitych naukowców (**Józef Kubik**, **Alojzy Kopoczek**, **Alina Kopoczek**, **Jadwiga Bobrowska**, **Krystyna Turek**).

Wspomnieć trzeba o bardzo zasłużonych rodzinach: **Bystroniów** (Jan i znany syn naukowiec **Jan Stanisław**⁴³), **Hadynów**⁴⁴, **Hławiczków**⁴⁵ oraz **Londzi-**

założyciel „*Zarania Śląskiego*” (pierwszy okres ukazywania się pisma to lata 1907–1912, wznowione w 1939 roku) i współzałożyciel Towarzystwa Ludoznawczego (1901): *O poezji ludowej na Śląsku Cieszyńskim*, 1903; **Franciszek Popiołek**: *Szkice z dziejów kultury Śląska*, 1905 oraz *Dzieje Śląska Austriackiego*, 1913; ponadto: **Maria Wysłouchowa**, **Jan Kubisz**, **Józef Londzin młodszy**, **Franciszek Pinocy**, ks. **Józef Firla**, **Ludwik Kobiela**: *Stosunek folkloru śląskiego do ogólnopolskiego*. W: *Księga o Śląsku*. Red. A. TARG. Cieszyn 1929, **Ludwik Brożek**, autor bibliografii, „śląski Estreicher”, związany z „Zaraniem Śląskim” jako sekretarz redakcji w latach 1931–1939, **Walenty Krząszcz**, **Wiktor Kiswa** (1880–1954); por. H. DANIEL-BOBRZYK: *Wiktor Kiswa (1880–1954) – życie i działalność muzyczna*. W: *Współczesność spadkobiercą tradycji. Z problematyki śląskiej kultury muzycznej*. Red. J. BAUMAN-SZULAKOWSKA. Katowice 2000, s. 19–30; **Jan Matula**, **Paweł Zawada**.

42 *Śląskie pieśni powstańcze 1919–1921* (1958), *Pieśni górnicze. Studium i materiały* (1960), *Polska pieśń górniczo-hutnicza* (1964), *Rzeka Odra w polskiej pieśni ludowej. Studium folklorystyczne* (1966), *Ludowe pieśni górnicze w Zagłębiu Dąbrowskim. Studium folklorystyczne* (1975, przedmowa J. KRZYŻANOWSKI), *Polskie instrumenty ludowe. Studia folklorystyczne* (1981, z A. KOPOCZKIEM), *Pieśni ludowe miasta Katowic. Wybór źródeł i charakterystyka* (1987), *Śląskie pieśni ludowe* (1995).

43 Etnolog, historyk kultury, pionier nowoczesnego ludoznawstwa, żył w latach 1892–1964, studiował na UJ i w Paryżu, wnuk Andrzeja Cinciały: *Polska pieśń ludowa*, Kraków 1920; *Artyzm pieśni ludowej* (1921), *Pieśni ludu polskiego*, Kraków 1924; *Wstęp do ludoznawstwa polskiego*, Lwów 1926; *Pieśni ludowe z polskiego Śląska (1927–1938)* z **Józefem Ligęzą** i **Stefanem Marianem Stoińskim**, *Przysłowia polskie* (1933), *Etnografia Polski*, Poznań 1947.

44 **Jerzy**, nauczyciel, działacz, kompozytor, folklorysta, autor oper ludowych (*Śpiący rycerze* do słów **Jana Łyska**, 1919, do słów J. Muchy *W Cieszowym grodzie*, 1939 – z nowym tekstem **Karola Bergera**, do słów **Pawła Stalmacha Cieszymir**), i sławny syn **Stanisław** (1919–1999), kompozytor, dyrygent, pianista, student kompozycji **Ludomira Różyckiego** i dyrygentury **Artura Malawskiego**, literat, laureat amerykańskich nagród literackich w konkursie UNESCO za dramaty o **Mahatmie Gandhim** (1969) i **Martinie Lutherze Kingu** (1972), laureat Złotego Medalu Rewolucji Amerykańskiej za dramat o konstytucji amerykańskiej *Declaration 76* (1977), autor książek (*Droga do hymnu*, Warszawa 1976, o historii polskiego hymnu; *W słońcu Helady*, Warszawa 1968), scenariuszy filmowych (do filmu **Aleksandra Forda** *Młodość Chopina*, 1960) i audycji telewizyjnych, założyciel (1953) i długoletni kierownik (do 1970, 1990–1999) *Państwowego Zespołu Pieśni i Tańca Śląsk*, autor dwóch koncertów fortepianowych (1947, 1948), muzyki do widowiska *Ondraszkowe ostatki* wg libretta **Gustawa Morcinka** (1967), opracowań śląskich melodii ludowych.

45 **Andrzej** (1866–1914), nauczyciel, inspirator kulturalny, autor podręczników, śpiewników i opracowań pieśni wraz z melodiami; **Karol** (1894–1976), kompozytor (*Koncert fortepianowy*

nów⁴⁶. W regionie ukazało się wiele podręczników szkolnych, książek nabożnych⁴⁷, śpiewników i opracowań dotyczących folkloru⁴⁸, także autorów spoza Śląska⁴⁹. Kompletowano zbiory tutejszych pieśni⁵⁰, z których największy pochodzi od bielskiego zbieracza **Jana Taciny**⁵¹.

Rodzime tradycje choreograficzne zostały zinstytucjonalizowane w postaci Zespołu Pieśni i Tańca Ziemi Cieszyńskiej, a działalność kompozytora pastora **Jerzego Trzanowskiego** (1592–1637)⁵² stanowi anons dwudziestowiecznej przedwojennej cieszyńskiej

d-moll), urodzony w Ustroniu, syn **Andrzeja**, pianista, muzykolog, kompozytor, dyrygent, pedagog, zbieracz i wydawca pieśni ludowych, wykształcony w Warszawie (studia u **Aleksandra Michałowskiego** i **Felicjana Szopskiego**, dyplom w 1933 roku), Wiedniu, Paryżu, Londynie, Lwowie i Rzymie, od 1958 roku w Cieszynie, działał też w Czeskim Cieszynie, autor *Koncertu fortepianowego d-moll* (1935), utworów organowych i pieśni religijnych, popularyzator nowych metod edukacji muzycznej, wydawca śpiewników szkolnych, specjalista hymnolog, odkrył cenną dla muzyki polskiej *Pasję Józefa Elsnera Męka Pana Naszego Jezusa Chrystusa*, autor analizy rytmicznej *Etiud Chopina*, wydawca zbioru polskich polonezów z XVIII wieku, instruktor nauki śpiewu w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, prowadził czasopisma edukacyjne („Muzyka w Szkole” 1929–1933, „Nowa Muzyka w Szkole” 1933–1939), wydawał podręczniki szkolne (*Nauczanie śpiewu w szkole powszechnej*, Warszawa 1934), na grunt polski przeniósł nowatorską metodę Tonic sol-fa, wydał z własnych zbiorów *Biblioteczkę pieśni regionalnych* (16 tomów w latach 1935–1938), por. m.in.: M. DZIADEK: *Karol Hławiczka*. W: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*. T. 2: *Biogramy*. Red. M. PODHAJSKI. Gdańsk–Warszawa 2005, s. 312–316; J. CYBULSKA-GABRYŚ: *Sylwetki muzyków cieszyńskich w świetle uwarunkowań społecznych*. W: *Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej*. Red. C. GRABOWSKI. Katowice 1977; *Karol Hławiczka, dokumenty, materiały prasowe, ikonografia*. Biblioteka Głównej Akademii Muzycznej, teczka 1014.

46 Jan, założyciel słynnej kapeli ludowej, brat Józef i synowie Jana: Jan, Andrzej, Paweł, Józef, Michał, brat Jana Antoni i jego syn Józef; por. J. TACINA: *Ze wspomnień o Londzinach*. „Zaranie Śląskie” 1960, nr 1, s. 120–124.

47 L. BROŻEK: *Z dziejów książki polskiej na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Płyniesz Olzo...*, s. 6–16.

48 R. DANIEL: *Folklorystyka Ziemi Cieszyńskiej*. W: *Płyniesz Olzo...*, s. 33–54.

49 W. ZIELIŃSKI: *Szląsk (austriacki) słowem i ołówkiem*. Warszawa 1888; Z. ŚWIDERSKI: *Wieś Wiśla*. Kraków 1889.

50 A. KOPOCZEK: *Folklor muzyczny Beskidu Śląskiego*. Katowice 1993.

51 J. TACINA: *Śląskie tańce ludowe*. T. 1: *Śląsk Cieszyński*. Bielsko-Biała 1981, t. 2: *Śląsk Opolski*, t. 3. *Górny Śląsk*. Katowice 1987; K. TUREK: *Jan Tacina jako śląski folklorysta muzyczny*. W: *EADEM: Sylwetki zbieraczy i badaczy muzycznego folkloru Śląska*. Katowice 2001, s. 82–91.

52 Autora popularnego kancjonału, zbioru 30 pieśni *Cithara Sanctorum jako Pisce duchowni, stare i nowe...* (Lewocza 1636), modlitewników *Phiala sanctorum* i *Odorum sacramentorum*. W pierwszym zbiorze teksty i niektóre melodie są autorstwa pastora, inne wywodzą się z kultury ludowej bądź są pieśniami religijnymi (np. z *Kancjonału Braci Czeskich* z 1576 roku) czy popularnymi melodiami renesansowymi. W zbiorze można także znaleźć sławną modlitwę **Jana Kochanowskiego** *Czego chcesz od nas, Panie* (w tłumaczeniu **Jana Amosa Komenskigo**) oraz pieśni taneczne w gatunku homofonii akompaniowanej (np. *Wierzymy serdecznie do melodii czeskiej* z XVI wieku). Pastor **Trzanowski**, nazywany „słowiańskim Lutrem”, studiował muzykę w Wirtemberdze (1607–1611), działał w trudnym czasie katolickich kontrreformacyjnych prześladowań ewangelików po tragicznej w skutkach dla Czechów bitwie

„szkoły” twórczej⁵³, którą kontynuują po wojnie: Józef Świder, Andrzej Dziadek, Wiesław Cieniałą czy Krzysztof Gawlas⁵⁴.

pod Białą Górą (1620). Jego melodie są dowodem na istnienie etapu przejścia od systemu modalnego do tonalnego.

53 Jan Sztwiertnia (1911–1940), urodzony w Ustroniu, nauczyciel w Wiśle, ukończył Konserwatorium w Katowicach w 1939 roku. Zginął w Gusen. Autor pieśni, utworów instrumentalnych (*Symfonia organowa*, poemat symfoniczny *Śpiący rycerze Czantorii*), pieśni chórальных, *Symfonii organowej*, pieśni-kantaty *Rycerze* (1938), operetki regionalnej *Salasznicy* (1932–1933), prawyk. w Cieszynie w 1966 r. Por.: H. MIŚKA: *Jan Sztwiertnia (1911–1940). Człowiek i dzieło w setną rocznicę urodzin*. Katowice 2012; B. GIEBUROWSKA-GABRYŚ: *Trzy pieśni do słów Leopolda Staffa – ostatnie opus Jana Sztwiertni*. W: „Górnośląski Almanach Muzyczny” 1988, s. 52–66; J. DROZD: *Jan Sztwiertnia*. W: *Udział ewangelików śląskich w polskim życiu kulturalnym*. Warszawa 1974, s. 191–200; Władysław Macura (1896–1935), muzykolog, pianista, dyrygent, prawnik, autor pierwszych polskich audycji radiowych dla dzieci w PR w Warszawie, autor opery *Zaczarowane koło* (1929); baletu *Kleks* (1929), *Mazurków* fortepianowych, *Sonaty* i *Małej suity tanecznej*; Jan Gawlas (1901–1965), chórmistrz, uczeń kompozycji Witolda Friemanna i organów w klasie Bolesława Szabelskiego w Konserwatorium Śląskim w Katowicach, organista i autor utworów organowych oraz pieśni, w tym religijnych pieśni ewangelickich (*Doliny*, 1929), podręczników akademickich (*Kontrapunkt*, 1971; *Główne kierunki współczesnej techniki kompozytorskiej*. T. 1 i 2, 1963–1964; *Harmonia funkcyjna*, 1962, 1973); por. E. BOCEK-ORZYSZEK: *Jan Gawlas – w setną rocznicę urodzin*. W: *Polska muzyka współczesna. Kierunki – idee – postawy*. Red. D. KADŁUBIEC, M. DZIADEK. Katowice 2001, s. 163–166; Tadeusz Prejzner (1903–1944), kompozytor, zbieracz i autor opracowań pieśni ludowych.

54 Józef Świder (1930–2014), urodzony w Czechowicach, profesor i prorektor katowickiej uczelni muzycznej, wieloletni dyrektor (1985–2000) Instytutu Muzyki Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie, dziekan i prorektor katowickiej Alma Mater, kompozytor o orientacji tradycjonalistycznej, twórca oratoriów i oper (*Wit Stwos*, 1974) oraz przede wszystkim niezliczonych utworów chórальных, *a cappella* i wokalnie-instrumentalnych, głównie religijnych, którym poświęcił ostatnie trzy dekady twórczości.

Andrzej Dziadek, urodzony w Jasienicy (1957), autor tradycyjnych form i gatunków. W latach 1990–1992 kontynuował studia kompozytorskie u Francisza Burta w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst w Wiedniu jako stypendysta rządu austriackiego oraz Fundacji im. Albana Berga. Od 1993 do 2010 roku pełnił funkcję prezesa Oddziału Katowickiego Związku Kompozytorów Polskich, a od 2001 roku jest członkiem Zarządu Głównego ZKP. W ramach działalności w Związku od 1994 do 2010 roku był dyrektorem artystycznym Międzynarodowego Festiwalu „Śląskie Dni Muzyki Współczesnej”, organizował cykl koncertowy „Śląska Trybuna Kompozytorów”, pracował wiele lat w Instytucie Muzyki w cieszyńskiej filii, obecnie zatrudniony w Akademii Muzycznej w Gdańsku. Jego utwory, zachowujące znane i przeobrażane formy oraz emocjonalne przekazy, koncentrują się wokół gatunków koncertowych, symfonicznych i religijnych (m.in.: *Salve Regina* na chór mieszany i kotły (1989), *Koncert skrzypcowy* (1993), *Stabat Mater* (1997), *I Symfonia* (1997) i *II Symfonia Te Deum* (2002)). Por. *Spis kompozycji oraz bibliografia prac naukowych i publicystycznych pracowników Instytutu Muzyki Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie*. Red. K. TUREK. Cieszyn 2003, s. 28–32.

Wiesław Cieniałą, urodzony w 1961 roku, zainteresowany nowymi aspektami brzmienia generowanego zarówno instrumentalnie, jak i elektronicznie, cieszyńnianin z urodzenia. Do jego utworów należą m.in.: *Piano Music* na dwa fortepiany (1991), *Caimax* na fortepian, komputer

Widać w tym przypadku silniejsze i bardziej owocne wpływy cesarskiego dworu wiedeńskiego – pomimo jego praktyk neoabsolutyzmu i rugowania polskości po Wiośnie Ludów⁵⁵ – na słabsze takowe wzorce na Górnym Śląsku, gdzie zaborca bardziej był zainteresowany rozwojem przemysłu i hamowaniem wszelkiej aktywności kulturalnej polskiego społeczeństwa.

Górny Śląsk⁵⁶, region niejednorodny, reliktowy i zarazem etniczny⁵⁷, typowo pograniczny, jak twierdzi **Emil Szramek**, peryferyjny politycznie i kulturowo wobec prężnego w tej sferze Dolnego Śląska, przez wieki zapóźniony, zintegrowany na zasadzie plebejskiego izolacjonizmu, swoistej obrzędowości i symbolicznej limitacji związków z innymi regionami, jasno określony wyznaniowo, o zdecydowanej świadomości regionalnej – obserwował kilkakrotne powroty tutejszego regionalizmu, zarówno przed-, jak i powojennego⁵⁸.

Odmienny był zatem obraz tutejszej wysokiej kultury, rozwiniętej w miarę szeroko dopiero w pierwszej dekadzie XX wieku po obfitej w XIX wieku literaturze dydaktycznej, utylitarnej i dewocyjnej. Kultura ta miała początkowo charakter wąskozakresowy, generowany przez istniejące tu średniowieczne dolnośląskie zakony⁵⁹, wraz z silnie działającym systemem szkolnictwa kilku wyznań⁶⁰, prekursorem słowa polskiego **Walentym Rożdzieńskim**, protestanckim słowem polskim XVII wieku **Adama Gdaczusza**, niemiecką poezją barokową **Andreasa Gryphiusa** z Głogowa i młodopolską poezją **Jana Nikodema Jaronia**, co w zakresie muzyki zaowocowało nowatorską twórczością **Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego**, wysokim poziomem osiemnastowiecznej kapeli jasnogórskiej, zasilanej muzykami z Górnego Śląska⁶¹, oraz dziewiętnastowiecznym rozkwitem śląskiej „szkoły” organowej⁶², a ponadto silnym w tym okresie środowiskiem literackim (**Halina Krahelska**, **Edmund Osmańczyk**, **Wilhelm Szewczyk**).

i orkiestrę smyczkową (1994), *Psalmus CXVII* na chór i organy (1997), *Variants nr 5* na orkiestrę kameralną (2000), *Amherst – Music* (2006).

Krzysztof Gawlas, urodzony w 1968 roku, poświęca się muzyce elektronicznej, medialnej o różnych zestawach wykonawczych; jego zainteresowania koncentrują się wokół zastosowań komputera w kompozycji, syntezie i transformacji oraz projekcji przestrzennej dźwięku. Ten styl reprezentuje już nowe pokolenie postmodernizmu.

55 E. BUŁAWA: *Od wspólnoty etnicznej...*, s. 75.

56 J. DRABINA: *Górny Śląsk*. Wrocław 2002; J. PRZEWŁOCKI: *Śląsk na europejskiej scenie*. Katowice 1986; M. DYBA: *Śląskie drogi...*

57 B. JAŁOWIECKI, M.S. SZCZEPAŃSKI, G. GORZELAK: *Rozwój lokalny i regionalny w perspektywie socjologicznej*. Tychy 2007, s. 256.

58 Ibidem, s. 256–261.

59 Henryków, Lubiąż, Kamieniec Żąbkowicki, Brzeg, Środa Śląska, Jemielnica, Trzebnica, Olesno, Głogówek, górnośląski w Rudach Raciborskich; kultura wysoka – w Głogowie, Wrocławiu.

60 Legnica, Brzeg, Nysa, Bytom Odrzański, protestancki ośrodek kluczborsko-byczyński.

61 P. PODEJKO: *Nieznani muzycy polscy, kompozytorzy, dyrygenci, instrumentalści, wokaliści (1572–1820)*. Bydgoszcz 1966.

62 J. GEMBAŁSKI: *Muzyka organowa na Śląsku – szkic historyczny*. „Prace Specjalne PWSM” 1977 nr 11, s. 127–140.

Zapoczątkowana w pierwszej połowie XIX wieku działalność zbieracza⁶³ oraz ludowa i amatorska utylitarna twórczość o podłożu plebejskim⁶⁴ kontynuowane były w okresie międzywojennym w sensie naukowej interpretacji przez wybitnych krakowskich naukowców (Jan Stanisław Bystron, Adolf Chybiński, Zdzisław Jachimecki). Podobnie jak na cieszyńskiej ziemi, kwitła tutaj późniejsza edycja śpiewników⁶⁵ i czasopism muzycznych⁶⁶. Już w latach trzydziestych zakładano szkoły muzyczne⁶⁷ i wydawano podręczniki muzyczne⁶⁸. Niewykle istotna była także działalność ruchu chóralnego, rozwijającego się od lat osiemdziesiątych XIX wieku⁶⁹.

Silny ośrodek twórczości muzycznej powstał wokół wspomnianej już katowickiej uczelni z Bolesławem Szabelskim na czele⁷⁰ (W. Friemann, M. Spisak, W. Markiewiczówna, Z.K. Rund, S.M. Stoiński), który po wojnie wraz z Bolesławem Woytowiczem wykształcił cały szereg wybitnych indywidualności, z wiodącymi Henrykiem Mikołajem Góreckim i Wojciechem Kilarem.

Charakterystyka ruchów społecznych Górnego i Cieszyńskiego Śląska – wektory, zróżnicowania

Aktywność społeczna, czyli forma wyrazu tego, kim się jest⁷¹, zgodność z innymi wymiarami funkcjonowania w świecie⁷² stymulująca zachowania proobywatelskie, o wykształconym etosie i świadomej postawie wobec zbiorowości – są nośnikami

63 Józef Lompa, później Juliusz Roger, Łukasz Wallis.

64 M.in.: Emanuel Imiela, Jan Kupiec, Stanisław Wallis, ks. Konstanty Damrot, ks. Norbert Bonczyk, ks. Karol Myśliwiec, Konstanty Prus; por. P. MUSIOŁ, J. KUBISZ. W: *Księga o Śląsku. Wydana z okazji Jubileuszu 35-letniego istnienia „Znicza”*. Red. A. TARG. Cieszyn 1929, s. 197–207.

65 Wcześniejsze na Śląsku Opolskim i Cieszyńskim; *Pieśni śpiewane w Towarzystwie Górnośląskim*, Królewska Huta 1884.

66 *Śpiewak* (1920), *Śląskie Wiadomości Muzyczne* (1937).

67 Pierwsza Śląska Szkoła Muzyczna Stefana Ślązaka (1924), Instytut Muzyczny S.M. Stoińskiego (1925), Bielsko, Chorzów, Cieszyn, Rybnik, Filharmonia Śląska (1932).

68 S.M. STOIŃSKI: *Najdawniejsze znaki muzyczne i ich pochodzenie*. Katowice 1929; ks. R. Gajda – podręcznik o organach (Katowice 1934), do nauki harmonii (Katowice 1933) i chorału (Katowice 1938).

69 Początkowo w Opolu (1893), w Katowicach w 1894 roku, Związek Śląskich Kół Śpiewających w 1910 roku.

70 J. BAUMAN-SZULAKOWSKA: *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922–1939*. Katowice 1994; EADEM: *Śląskie intermundia. Muzyka instrumentalna na Śląsku w latach 1945–1995*. Katowice 2001. M. PŁOMIEŃSKI: *O śląską nutę. Kultura muzyczna Śląska w latach 1922–1937*. Kraków 1997.

71 A. RADIUKIEWICZ: *Szkoła demokracji? Kształtowanie i rozumienie roli działacza społeczeństwa obywatelskiego*. Warszawa 2016, s. 137.

72 Ibidem, s. 150.

kluczowych dla epoki pojęć⁷³, wyznawanych już w czasach przedgreckich⁷⁴. Wspominając dziedzinę rozważań o społeczeństwie, od **Arystotelesa** do czasów obecnych (**Piotr Sztompka**), podkreśla się wysoki poziom społecznego zaufania i wiarygodności jako niezbędny warunek zbiorowości obywatelskiej; od tego rodzaju determinant zależy także skala transformacji ustrojowej i gospodarczej⁷⁵.

Poczyniona konstatacja prowadzi do refleksji nad typem regionalizmu w obydwóch regionach, gdyż ten ruch społeczny opiera się na silnym poczuciu tożsamości w obu opisywanych krainach. Biorąc pod uwagę dyferencjację **Pierre'a Centlivres'a**, rozważałabym gatunek **tożsamości historycznej** w przypadku kulturowego obrazu Górnego Śląska, obrazu skonstruowanego wokół ważnych wydarzeń i symboli ze skarbicy dziedzictwa regionalnego, oraz typ cieszyńskiej **tożsamości prospektywnej**, zbudowanej wokół projektu regionalnego, z uwzględnieniem jego historii⁷⁶.

W obu przypadkach głębokim fundamentem jest **pamięć kulturowa** pojmowana jako zjawisko społeczne, trwała identyfikacja grupy ludzi z określonym układem kulturowym, zbudowanym na bazie idei, poglądów i obyczaju, oraz z systemem aksjologicznym⁷⁷, „pamięć przekazywana przez wyspecjalizowanych nosicieli tradycji”⁷⁸, czyli elity intelektualne, odmienne i obecne na obu śląskich ziemiach w różnych przedziałach czasowych. W rezultacie wygenerowały one inną etnogenezę, świadomość regionalną i kulturę, jednak za każdym razem była to kultura zaangażowana społecznie, narodowościowo, mentalnie i rytualnie.

W obu przypadkach mówi się o ziemi pogranicza, jednak zjawisko to ma inny charakter na ziemi górnośląskiej, typowym pograniczu terytorialnym, zwartym, homogenicznym, oddalonym od centrum, o silnym stopniu autonomizacji, zróżnicowanym cywilizacyjnie i narodowościowo, a inny – na pograniczu cieszyńskim o cechach „treściowo-kulturowych, czyli zespole zwyczajów o znaczeniu tradycji”, z „systemami wartości”, ze skonstruowaną heterogeniczną wspólnotą⁷⁹.

Oba regiony wskazują także na funkcję tradycji, nieustanną potrzebę jej zachowywania, wdrażanie różnych form troski o jej przechowywanie i przekazywanie. Mamy tu do czynienia zarówno z tradycją słowną, jak i bezsłowną, symboliczną⁸⁰. W kwestii pamięci zbiorowej **Maurice'a Halbwachsa** rozpatrzyć należy odmienne społeczne ramy transmisji kulturowej, zróżnicowane podłoże historyczne, inne jakości

73 B. SKARGA: *Granice historyczności*. Warszawa 2005, s. 107–108.

74 E. OZGA: *O obywatelskości i jej przemianach na przestrzeni wieków*. W: *Kategorie pojęciowe edukacji w przestrzeni interdyscyplinarnych interpretacji*. Red. A. GAWEL, B. BIESZCZAD. Kraków 2011, s. 4–82.

75 B. JAŁOWIECKI, M.S. SZCZEPAŃSKI, G. GORZELAK: *Rozwój lokalny i regionalny...*, s. 97–98.

76 Ibidem, s. 210–211.

77 Ibidem, s. 212.

78 J. ASSMANN: *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. Przeł. A. KRYCZYŃSKA-PHAM. Warszawa 2015, s. 69–71.

79 P.P. GRZYBOWSKI: *Edukacja międzykulturowa – przewodnik. Pojęcia – literatura – adresy*. Kraków 2011, s. 42–45.

80 J. SZACKI: *Tradycja*. Warszawa 2011, s. 108–109.

dziedzictwa jako zespołu wzorów i systemów wartości oraz zachodzący w przypadku Śląska Cieszyńskiego proces intelektualizacji tradycji⁸¹.

Również i w tym miejscu można zastanowić się nad odczuwalną dyferencją. Zjawisko to postrzegam jako dwojakie rozumienie tradycji, czyli podążając za polską myślą badawczą, kultywowanie tradycji wielofazowej, synchronicznej i dynamicznej – według Michała Głowińskiego w obrazie ziemi nadolziańskiej – oraz tradycji pojmowanej jako „stałe przekształcająca się teraźniejszość” z włączeniem elementów dawnych i nowatorskich – w ujęciu Jarosława M. Rymkiewicza⁸², w odniesieniu do regionu górnośląskiego.

Pozostaje zatem zapytać, jaki charakter mają więzi łączące społeczności lokalne Górnego i Cieszyńskiego Śląska – w mojej opinii różnicują się według słynnego podziału Tönniesa na *Gemeinschaft*, czyli zjednoczoną organicznie wspólnotę na bazie obyczaju, związków sąsiedzkich, osobowości i wiary, oraz arbitralne zrzeszenie, stowarzyszenie funkcjonujące na podstawie umowy, sformalizowanego prawa – *Gesellschaft*, stymulujące rozwój ról społecznych⁸³.

Skoro różnicuję w ten sposób gatunek występującej na Śląsku wspólnoty kulturowej, to finalnie zapytać trzeba, czy i sfera dźwięku podlega owym prawidłowościom jako zjawisko wygenerowane ze społecznych przeobrażeń, za znanymi aksjomatami Leonarda B. Meyera. Szukając zatem eksplikacji dla występujących po obu stronach różnych form aktywności obywatelskiej, skonstruowanej na bazie silnego poczucia regionalizmu, chociażby obfitych wydawnictw użyteczności publicznej, śpiewników i książek modlitewnych, zastępów zbieraczy ludowej pieśni⁸⁴, ruchu śpiewaczego i piśmiennictwa, wielce zasłużonych postaci, jak np. Józef Lompa i Paweł Stalmach, artystów takich jak Zofia Kossak⁸⁵ czy Bolesław Szabelski⁸⁶, stosowanych przez wiele dekad akcji uświadamiających, zauważamy jednak zróżnicowanie: z jednej strony, na ziemi nad Olzą widzimy szereg widowisk regionalnych, zakotwiczonych w ludowej i baśniowej twórczości, wielopokoleniowy i rozległy ruch społecznej aktywności na bazie prasy i towarzystw, działalności licznych zespołów orkiestrowych i wczesnej sieci szkolnictwa polskiego; z drugiej strony, można mówić o górnośląskim licznym zasobie religijnych form wokalnych i wokarno-instrumentalnych czy o rozbudowanym ruchu śpiewaczym z kapelami dętymi wzorem niemieckiego zaborcy, o ruchu wydawniczym w postaci wielu muzycznych wydawnictw prasowych, podręcznikowych i śpiewnikowych, o pierwszej operze (*Silesiana* Stefana Ślązaka) i o wspomnianej uprzednio, zrodzonej w latach przedwojennych i kontynuowanej chwalenie po drugiej wojnie

81 Ibidem, s. 112–173.

82 J. TABASZEWSKA: *Między kultywacją a wyborem – spór wokół pojęcia tradycji w polskim literaturoznawstwie*. W: *Tradycja współcześnie – repetycja czy innowacja?* Red. A. JARMUSZ-KIEWICZ, J. TABASZEWSKA. Kraków 2012, s. 29–32.

83 B. SZACKA: *Wprowadzenie do socjologii*. Warszawa 2008, s. 229–230.

84 K. TUREK: *Sylwetki...*

85 J. JURGAŁA-JURECZKA: *Życie i twórczość Zofii Kossak*. W: *Literatura na Śląsku Czeskim i Polskim...*, s. 107–120.

86 L. MARKIEWICZ: *Bolesław Szabelski*. Warszawa 1985.

śląskiej „szkole” kompozytorskiej na bazie zorganizowanej tutaj w 1929 roku placówki, Śląskim Konserwatorium Muzycznym, które stanowiło transpozycję uczelni lwowskiej.

Nie brak również wielu wyróżniających się postaci świata artystycznego, funkcjonujących w obu wymiarach śląskości, od wspomnianego **Adolfa Dygacza** poczynając, poprzez postaci **Jana Gawlasa**, **Karola Hławiczki**, **Leopolda i Franciszka Janickich**, **Stanisława Hadyny**, **Gustawa Morcinka**, **Józefa Świdra**, **Ryszarda Gabrysia**, **Andrzeja Krzanowskiego** (1951–1990), **Karola Stryi**, po **Magdalenę Dziadek**⁸⁷, **Bogumiłę Mikę**⁸⁸, **Krystynę Turek**⁸⁹ czy wybitnego kompozytora **Aleksandra Lasonia**⁹⁰.

Konkludując zjawisko wysokiego zaangażowania obywatelskiego w końcu XIX wieku na Górnym i Cieszyńskim Śląsku, procesu zróżnicowanego w konsekwencji odmiennych dróg rozwoju historycznego i geopolitycznego oraz niejednorodnego

87 M. DZIADEK: *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914; Moda na „Wiosnę”*. Poznańska *Wiosna Muzyczna 1961–2002*. Poznań 2003; M. DZIADEK, B. MIKA, A. KOCHAŃSKA: *Musica polonica nova na Śląsku. Oddział Związku Kompozytorów Polskich w Katowicach 1945–2003*. Katowice 2003; M. DZIADEK, L. MOLL: katalogi zorganizowanych przez siebie wystaw: *Oto pełnowartościowi artyści, którzy są kobietami... Polskie kompozytorki 1816–1939*. Katowice 2003; *Jego gra podobała się przede wszystkim damom... Chopin i kobiety*. Katowice 2004 oraz *Odrodźmy się w muzyce! Muzyka na łamach polskich czasopism kobiecych*. Katowice 2005.

88 B. MIKA: *Krytyczny koneser czy naiwny konsument. Śląska publiczność muzyczna u końca XX wieku*. Katowice 2000; M. DZIADEK, B. MIKA, A. KOCHAŃSKA: *Musica Polonica Nova na Śląsku...; Pieśń religijna na Śląsku. Stan zachowania i funkcje w kulturze*. Red. B. MIKA, K. TUREK. Katowice 2004; *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*. Red. B. MIKA, K. TUREK. Katowice 2006; B. MIKA: *Muzyka jako znak (w kontekście analizy paradygmatycznej)*. Lublin 2007; *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*. T. 1. Red. B. MIKA, K. TUREK. Katowice 2008; B. MIKA: *Cytaty w muzyce polskiej XX wieku. Konteksty, fakty, interpretacje*. Kraków 2008; *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*. T. 2. Red. B. MIKA, K. TUREK. Katowice 2009.

89 K. TUREK: *Pieśni ludowe na Górnym Śląsku w XIX i w początkach XX wieku*. Katowice 1986; EADEM: *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe na Górnym Śląsku*. Katowice 1993; EADEM: *Kolędy górnośląskie*. Katowice 1995; EADEM: *Śląskie pieśni ludowe ze zbiorów rękopiśmiennych Stanisława Wallisa*. Katowice 2000; EADEM: *Sylwetki zbieraczy i badaczy muzycznego folkloru Śląska*. Katowice 2001; EADEM: *Folklor dziecięcy*. Katowice 2002.

90 J. BAUMAN-SZULAKOWSKA: *Aleksander Lason – estetyka, ewolucja, inspiracja*. W: *Inspiracje w muzyce XX wieku – filozoficzno-literackie, religijne, folklorem*. Red. A. MATRACKA-KOŚCIELNY. Warszawa 1993, s. 120–127; EADEM: *Śląskie intermundia...*, s. 141–149; *Spis kompozycji oraz bibliografia prac naukowych i publicystycznych pracowników Instytutu Muzyki Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie*. Red. K. TUREK. Cieszyn 2003, s. 103–119. Profesor Akademii Muzycznej w Katowicach, autor wielu wybitnych dzieł obecnych na estradach polskich i europejskich. Jego muzyka przynależy stylistycznie do europejskiego postmodernizmu (m.in.: *Góry na orkiestrę* (1980), *Kwintet „wiosenny”* na instrumenty dęte (1981), *Concerto „Pablo Casals in memoriam”* na wiolonczelę i orkiestrę (1985), *Katedra* na orkiestrę (1989), *Hymn i aria* na orkiestrę smyczkową (1993), *Concerto festivo* na skrzypce i orkiestrę (1995), *Suibusium felix* na dwoje skrzypiec i orkiestrę smyczkową (2002), *IV Symfonia SATJA* (2007), *Sinfonia concertante* na gitarę i orkiestrę kameralną (2004), *Hymny* na orkiestrę symfoniczną (2010), *V Symfonia TAO* (2016), 7 kwartetów smyczkowych, muzyka kameralna).

wyznania i obrazu socjologicznego, można pokusić się o stwierdzenia charakteryzujące owe dokonania, próbując dociekać ich wspólnych głębszych uwarunkowań, takich jak m.in.:

- wysoka aktywność o genezie pozytywistycznej mająca na celu podniesienie poziomu uświadczenia ludności;
- silne poczucie regionalizmu jako postulatu rozwoju obywatelskiego;
- inicjowanie aktywności społecznej poprzez sztukę i edukację, rozszerzanie warstw uczestniczących, generowanie indywidualizmu;
- w obu regionach wielopłaszczyznowa kultura mieszczańska rodzaju północno-europejskiego zorganizowana na bazie ruchów społecznikowskich, wysokiego stopnia urbanizacji i poziomu szkolnictwa;
- podobne pojmowanie roli sztuki jako płaszczyzny wychowawczej, innowacyjnej, szczerze zaangażowanej;
- zespolenie tradycjonalizmu z nowoczesnym rozumieniem sztuki jako awangardy kultury;
- ostro definiowany paradygmat przekazywanego dziedzictwa⁹¹;
- akcentowanie dążeń niepodległościowych;
- intensyfikacja działań jako rezultat świeżo odzyskanej niepodległości po pierwszej wojnie światowej.

Jednocześnie silnie odzwierciedlają się różnice:

- etyka pruskiego konserwatyzmu wobec habsburskiego tradycjonalizmu⁹² i etyki protestanckiej⁹³;
- charakterystyczna dla Górnego Śląska ludowo-patriotyczna kontaminacja idei romantycznej z pragmatyczno-pozytywistyczną⁹⁴;
- tradycje cieszyńskiej kultury dworskiej od początków wyodrębnienia terytorialnego wobec wczesnego dziedzictwa klasztorowego oraz późniejszej aktywności robotniczej i średniego mieszczaństwa na Górnym Śląsku;
- górnos Śląski pozytywistyczny romantyzm jako konstrukt niemieckiego neoromantyzmu;
- transmisja dorobku kulturowego Zachodu na zasadzie procesów obszaru granicznego, o typowej mentalności górnos Śląskiego pogranicza stałej gotowości⁹⁵;
- odmienne wzorce kulturowe, wiedeńskie i krakowskie, wobec niemieckich, generujących odmienne formy muzyczne i uprawianie sztuki dźwięków;

91 A. CZEKANOWSKA: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*. W: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura w dobie przemian. Studia pod red. A. Czekanowskiej*. Kraków 1995, s. 21.

92 J. LUBECKI: *Galicyjska kultura polityczna jako dziedzictwo klasowej mobilizacji politycznej*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” MCCCXXIII. Prace Historyczne 139 (2012).

93 <http://mb-soft.com/believe/tpn/protesta.htm> [dostęp: 22.03.2017].

94 *Młoda Polska na Śląsku 1898-1922. Antologia. Pisarze śląscy XIX i XX wieku*. T. 4. Oprac. A. GŁADYSZ. Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 5.

95 P. RIETBERGEN: *Europa. Dzieje kultury*. Przeł. R. BARTOŁD. Warszawa 2001, s. 230.

- liczniejsze i kilkupokoleniowe cieszyńskie zastępy warstw opiniotwórczych, oświeconej inteligencji w roli przewodników rozwoju społecznego wobec aktywu robotniczo-ludowego i amatorskiego na Górnym Śląsku;
 - tolerancja współistnienia wyznań nad Olzą wobec koncentracji akcji katolickich na Górnym Śląsku;
 - protestancka etyka pracy na ziemi nadolziańskiej wobec katolickiej ekskluzywności;
 - odmienne oparcie na dorobku ludowej pieśni, bardziej uwidocznione w twórczości muzycznej na ziemi cieszyńskiej;
 - większa rola muzyki religijnej na Górnym Śląsku, muzyki w służbie Kościoła katolickiego;
 - powstanie kręgów kompozytorskich na Górnym i Cieszyńskim Śląsku w konsekwencji działania (wcześniej w Katowicach) instytucji wyższego nauczania, z dawnym anonsem Jerzego Trzanowskiego;
 - przewaga górnośląskiej choralistyki wobec bardziej zróżnicowanej oferty cieszyńskiej i rozwoju zespołów orkiestrowych;
 - wpływy Karola Szymanowskiego, bardziej wyraziste na Górnym Śląsku w postaci niektórych aspektów twórczości kompozytorskiej (**Bolesław Szabelski**, **Michał Spisak**, **Jan Gawlas**, później **Henryk Mikołaj Górecki** wobec **Jana Sztwiertni**);
 - formy muzyczne skameralizowane na Górnym Śląsku wobec bogatszego cieszyńskiego dorobku orkiestrowego jako skutek odmiennych warunków ekonomicznych;
 - typ muzyki przedwojennej funkcjonującej w większości jako muzyka „średnia”⁹⁶, pisana dla rozwijającego się mieszczaństwa, pełniąca często funkcje pozaartystyczne.
- Przytoczone okoliczności wpłynęły na rozwój kultury lat powojennych, z istniejącymi w obu regionach jednostkami kształcenia średniego i wyższego, kompozytorskimi i naukowymi talentami oraz bogatym rozkwitem wielorakich form nauczania i upowszechniania muzyki, co z jednej strony konkluduje się w zintensyfikowanym uczestnictwie w życiu kulturalnym, a z drugiej – argumentuje istnienie i oddziaływanie nadal silnej regionalnej świadomości, mentalności, a zarazem odmienności, zakotwiczonej głęboko w dziejach, w wysokim nieodmiennie poczuciu obywatelskiego obowiązku, w słowie i czynie swoich mistrzów, w walce o charakter własnej ziemi.

⁹⁶ C. DAHLHAUS: *Idea muzyki absolutnej i inne studia*. Przeł. A. BUCHNER. Kraków 1988, s. 470–487.

Jolanta Szulakowska

The panorama of the cultural life of Górny Śląsk
and Śląsk Cieszyński in the 19th and 20th century –
traditions, vectors, diversity

SUMMARY

In the present work the author attempted to emphasise both the similarities and the differences which characterise the culture of both Silesian regions, formulating this outline against the background of historical and social changes which began to occur in the 18th century. In reference to the Cieszyn region one should emphasise especially the culture-forming, protestant work ethic and the positivistic social activity (based on the ranks of burghers, courtly culture, the influence of Vienna models, deeper reliance on folk songs, the atmosphere of religious tolerance which lasted many years or the full-scale education and orientation toward individualism. The opposite Upper Silesian borderland mentality of constant preparedness was marked by exclusivity of Catholic origin, a higher degree of conservatism, a lack of opinion-making strata, greater engagement of religious output written under the influence of the Catholic Church or the folk-patriotic contamination of the Romantic idea. The choir movement was more developed there, the infiltrations of the works of Karol Szymanowski were more evident, and the works which was somewhat reminiscent of the works of German Neoromantism were written due to the less developed estate of burghers.

Due to a number of similarities and differences one may suggest a dichotomy of cultural images, images which arose in both parts of Silesia, if we make recourse to well-known concepts of Tönnies – the Upper Silesian *Gemeinschaft*, i.e. the organically united community on the basis of custom, neighbour-related relations of personality and faith, and *Gesellschaft*, i.e. an arbitrary association, society which functions on the basis of convention, formalised law, stimulating the development of social roles.

KEYWORDS: Śląsk Cieszyński and Górny Śląsk, contexts, history, culture, social movements, *Gemeinschaft* and *Gesellschaft* – comparative studies

Rozwój folklorystyki na Śląsku Cieszyńskim – pierwsze badania

W 1819 roku na ziemi cieszyńskiej zostały przeprowadzone pierwsze działania związane z gromadzeniem pieśni ludowych w sposób zorganizowany. Był to apel Towarzystwa Przyjaciół Muzyki Cesarstwa Austriackiego (Společnost přátel hudby rakouského mocnářství), który zalecał archiwizację pieśni i tańców ludowych¹. W odpowiedzi na tę odezwę władze Moraw i Śląska apelowały szczególnie do nauczycieli, a także do administratorów cywilnych i świeckich, aby wsparli te działania². Ówczesny gubernator Moraw i Śląska, Antoni Bedřich hr. Mitrovský, zwrócił się 24 marca 1819 roku do Józefa Jerzego Meinerta³ (emerytowanego profesora estetyki Uniwersytetu Praskiego) i Franciszka Antoniego Kolovrata hr. Libšteinského, burgrabiego królestwa czeskiego, o radę, jak należy zorganizować akcję, aby przyniosła odpowiednie rezultaty. Przygotowano specjalne instrukcje zbierackie i rozesłano je do starostw Śląska i Moraw. W wyniku tej akcji zgromadzone zostały zbiory pieśniowe nadsyłane przez ówczesnych działaczy, nauczycieli, muzyków (trzy pieśni religijne otrzymane od nauczyciela skoczowskiego Leopolda Sajunza [Zająca], pieśń religijna i weselna z Lipowca przesłana przez Pawła Polovskiego, z Pierścica – pięć pieśni religijnych i jedna pogrzebowa od Václava Gerlocha, z Simoradza – dwie kolędy od nauczyciela Karla Glosny, od Vincentego Soblika z Dębowca – cztery pieśni świeckie i jedna pogrzebowa oraz od organisty Josefa Horského z Karwiny – trzy pieśni religijne. Zgromadzono także dziewiętnaście tekstów cieszyńskich (wielkanocne, weselne, pogrzebowe, taneczne)

1 J. BAUMAN-SZULAKOWSKA: *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922–1939*. Katowice 1994, s. 57.

2 J. POŚPIECH: *Śląsk. W: Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1864. Epoka przedkolbergowska*. Red. H. KAPEŁUŚ, J. KRZYŻANOWSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 427.

3 Wybór profesora Meinerta nie był przypadkowy. Zbierał on koło Nowego Jiczyna pieśni ludowe, podania, zwyczaje i inne materiały ludoznawcze. Mitrovský chciał zapoznać się z jego doświadczeniami terenowymi i archiwizacyjnymi – więcej: J. ONDRUSZ: *František Bartoš (1837–1906). Życie i dzieło*. W: *Z zagadnień polskiej kultury muzycznej. Studia folklorystyczne*. Red. A. DYGACZ. Katowice 1994, s. 87.

bez podanego miejsca zapisu. Niektóre z nich znalazły się w czeskich publikacjach oraz zbiorach pieśniowych⁴. 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 szalwija*); *** (*Choćbyś miała ma dziewczeczko srebrny pas*); *** (*Wino słodkie nie zganione*); *** (*W szczerym polu stoi goiczek*); *** (*Nie mam strzebla ani złota*)]⁵.

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 Cieszyńskim”) oraz *Choćbyś miała, ma dziewczeczko* (ze zbioru Zająca). Z pieśni zanotowanych przez Zająca zachowała się tylko jedna melodia: *** (*W szczerym polu*)⁶, natomiast Cinciała (*Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna*) podał teksty dwóch innych pieśni: *W moim ogródeczku* – nr 6 i *Choćbyś miała* – nr 94⁷.

Część zbiorów z 1819 roku według Jerzego Pośpiecha ukazała się w czeskich publikacjach oraz antologiach pieśni ludowych⁸. W tym okresie na Śląsku Cieszyńskim znacząco rozwinał się wczesny ruch amatorski związany z gromadzeniem śląskich pieśni ludowych⁹. Często osoby do niego należące – działacze na polu folklorystycznym, kulturowym – były również związane z ruchem narodowościowym. W drugiej fazie procesu narodotwórczego badania folklorystyczne zapoczątkowane zostały m.in. przez Pawła Stalmacha¹⁰ i Andrzeja Cinciałę¹¹ dzięki tajnym związkom młodzieżowym,

4 Za: J. POŚPIECH: *Śląsk...*, 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.

5 J. BOBROWSKA: *Polska folklorystyka muzyczna w epoce przedkolbergowskiej*. Katowice 1999, s. 16; także: M. SZYNDLER: *Folklor pieśniowy Zaolzia. Uwarunkowania, typologia i funkcje*. Katowice 2011, s. 70–71; F. BARTOŠ: *Národní písně moravské v nově nasbírání*. Brno 1889, s. 3–5.

6 *Zbiór tańców* Jana Londzina, I, 225, s. 3.

7 Za: K. HŁAWICZKA: *Muzyka ludowa Śląska Cieszyńskiego*. W: *Z zagadnień twórczości ludowej. Studia folklorystyczne*. Red. R. GÓRSKI, J. KRZYŻANOWSKI. Wrocław 1972, s. 285.

8 F. BARTOŠ: *Národní písně moravské...*; S. SOUČEK: *Jak použito sbírky lidových písní a tanců moravských a slezských, pořizene r. 1819*. „Národopisný Věstník Českoslovanský” 1910, s. 1–23.

9 Za: J. POŚPIECH: *Śląsk...*, s. 428.

10 **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.

11 **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

tj. Złączeniu Polskiemu¹² i Towarzystwu Uczących Się Języka Polskiego w gimnazjum ewangelickim w Cieszynie¹³. Czasopismem skupiającym cieszyńskich działaczy narodowych był „Tygodnik Cieszyński” (1848–1851), który został później przekształcony w „Gwiazdkę Cieszyńską” (1851–1939)¹⁴. 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 Wielkopoleanin Józef Chociszewski¹⁵, 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 jezioroczka* czy znany krakowiak *** (*Alboż my to jacy, tacy, jacy, tacy*)¹⁶.

W 1849 roku ukazał się *Zbiór pieśni sławiańskich*¹⁷ Pawła Stalmacha, który przeznaczony był dla Czytelnicy Polskiej – „aby jej członkom dać podręczny śpiewniczek”¹⁸. W pozycji tej znalazły się pieśni polskie, czeskie, sławiańskie, chorwackie i ukraińskie.

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. BYSTRON: *Cinciała Andrzej. W: Polski Słownik Biograficzny. T. 4. Red. J. CHWALCZEWSKI. 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: 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.*

12 „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.

13 „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.

14 M. SZYNDLER: *Folklor pieśniowy Zaolzia...*, s. 56–58.

15 J. POŚPIECH: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku...*, s. 9–13.

16 „Gwiazdka Cieszyńska” 1861, s. 16 (dostępna w Książnicy Cieszyńskiej).

17 *Zbiór* dostępny w Książnicy Cieszyńskiej – sygn. Co03712I; więcej: L. BROŻEK: *Zbiór pieśni sławiańskich Pawła Stalmacha. W: Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej. Twórczość i życie muzyczne. Seria: „Prace Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej przy Bibliotece Głównej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach” nr 3, Cieszyn 1974, s. 138–140.*

18 J. POŚPIECH: *Śląsk...* Warszawa 1982, s. 430; IDEM: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku...*, s. 4–5.

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”¹⁹.

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)²⁰. Według innych badaczy, jak również krytyków Stalmacha (m.in. Cinciały), zbiór ten nigdy nie ukazał się 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 pieśni²¹. Równocześnie (tj. w latach 1847–1850) gromadził pieśni ludowe Andrzej Cinciała (1825–1898)²². Ukazały się one drukiem w 1885 roku jako zbiór *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna*²³. Niestety, praca zawiera wyłącznie teksty pieśniowe pozbawione zapisu nutowego (dla badań muzykologicznych jest to poważny mankament), niemniej stanowi materiał porównawczy dla tekstów, które stopniowo prezentowane były w kolejnych śpiewnikach.

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”²⁴. 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*²⁵. 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 gromadzenia zabytków folkloru. Opracował dwie kolejne monografie, dotyczące Brennej i Istebnej, lecz jego przedwczesna śmierć zniweczyła dalsze plany. Niestety, rękopisy zaginęły.

19 Za: IDEM: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku...*, s. 428.

20 P. STALMACH: *Zbiór pieśni sławiańskich*. Towarzystwo Czytelni Polskiej w Cieszynie. Drukowano u Karola Prochaski, 1849.

21 Ibidem, s. 430.

22 Na temat dokonań i życia Andrzeja Cinciały ukazało się wiele prac: J. MORAWSKA-KLECZKOWSKA: *Andrzej Cinciała etnograf Śląska Cieszyńskiego...*, 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.

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

24 List Bogumiła Hoffa do Oskara Kolberga z 12 X 1870. W: O. KOLBERG: *Dzieła wszystkie Oskara Kolberga*. Cz. I, t. 64, s. 364.

25 J. POŚPIECH: *Śląsk...*, s. 494.

Na polu folklorystyki działał Robert Zanibal (1843–1878), który pełnił funkcję nauczyciela w Janowicach koło Frydka, zbierał podania, pieśni i zwyczaje²⁶. Swoje materiały opublikował w pracy Księstwa Cieszyńskiego powieści, osobliwości, lud i jego obyczaje, śpiewy itp. (1869–1872), w której wyodrębnił działy tematyczne: Pogrzeb, Chrzcziny i wywód, Narzeczeni, Wesele, Nowy Rok, Wielki Tydzień, Wielkanoc, Zielone Świątki, Kiermasz, Adwent, Dożęka, Prognostryka ludowa na cały rok oraz Pastorałka na Boże Narodzenie²⁷. 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 Nitsch²⁸.

Wielkie zasługi na płaszczyźnie krzewienia kultury muzycznej Śląska Cieszyńskiego miała rodzina Londzinów z Zabrzegu. 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 Michała²⁹. Gromadzeniem pieśni zajmował się ojciec księdza Józefa Londzina (1863–1929), a Józef Londzin (1835–1906), nauczyciel i organista, wydał *Nowy zbiorek śląskich pieśni ludowych*³⁰.

Pieśni ludowe zbierał również Wiktor Kiszka (1880–1954). Gromadził on materiały z okolic Strumienia i Stonawy w latach: 1899, 1900, 1903, 1904, 1905. W latach 1932–1937 archiwizował także pieśni w okolicach Istebnej, Koniakowa, Jaworzynki³¹. 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*³².

Andrzej Hławiczka (1866–1914), jeden z najbardziej zasłużonych dla Śląska Cieszyńskiego, zaczął od 1901 roku wydawać *Śpiewniki szkolne*³³, co przyczyniło się do rozwoju nauki śpiewu na Śląsku Cieszyńskim. W kolejnym etapie swojej pracy wydał *Pieśni religijne*, *Pieśni śląskie i towarzyskie*³⁴, zbiory *Harfa* i *Lira*³⁵, a także *Pieśni okolicznościowe*³⁶. 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*

26 Ibidem, s. 492.

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

28 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.

29 J. TACINA: *Zbiory pieśni ludowych na Śląsku*. „Kalendarz Śląski” 1964, s. 138.

30 Ibidem, s. 137.

31 Ibidem, s. 139; J. GOLEC, S. BOJDA: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej...*, s. 143.

32 J. GOLEC, S. BOJDA: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej...*, s. 143.

33 Dostępne w Książnicy Cieszyńskiej, sygn. II-WM-3b 63.

34 Dostępne w Książnicy Cieszyńskiej, sygn. KD I 725.

35 J. GOLEC, S. BOJDA: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej...*, s. 124.

36 Dostępne w Książnicy Cieszyńskiej.

Olzo, Przy miasteczku, przy dworeczku i Tam, gdzie Czantorja. Są to melodie znane na całym Śląsku, nie tylko Cieszyńskim. Antologia *Pieśni okolicznościowych*³⁷ zawiera z kolei 24 pieśni napisane w dwugłosie na chór męski. Zostały one podzielone na trzy 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 (Goeszów), Rudolfem Szotkowskim (Istebna) czy Wiktoorem Kiszą (Sucha Końska)³⁸. Część pieśni zebranych podczas tej akcji znalazła się w zbiorze *Pieśni ludowe z Polskiego Śląska*.

Karol Hławiczka (1894–1976), syn Andrzeja, był muzykologiem, autorem podręczników szkolnych, dyrygentem, kompozytorem. Wydał m.in. dwanaście podręczników szkolnych (np. *Śpiewnik szkolny*: I część – 1922, II część – 1925) oraz rozprawy na temat polonezów cieszyńskich³⁹. Pisał⁴⁰ 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”⁴¹.

Ważną postacią dla folklorystyki był Jan Tacina (1909–1990), który zebrał około 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)⁴². Cały swój zbiór pieśni (liczący 550 tekstów z melodiami) ofiarował Komitetowi Redakcyjnemu Wydawnictw Śląskich Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie. Redakcja wykorzystała w druku około 400 z nich i stale współpracowała z Taciną. Folklorysta dotarł do wybitnych informatorów, np. Anny Czyż z Wisły i Marii Byrtusowej z Istebnej⁴³. W zbiorze *Śląskie pieśni ludowe*⁴⁴ znalazły się: pieśni balladowe i żołnierskie, pieśni o załotach i miłości, pieśni weselne, rodzinne, kolędy, pieśni pasterskie, komiczne, satyryczne, przyśpiewki taneczne i inne. Tacina gromadził

37 K. HŁAWICZKA: *Pieśni okolicznościowe na chór męski*. Cieszyn 1903.

38 J. POŚPIECH: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku...*, s. 67.

39 J. GOLEC, S. BOJDA: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej...*, s. 126.

40 K. HŁAWICZKA: *Początki zainteresowań śląską pieśnią ludową*. „Kalendarz Zwrotu” 1954, s. 77.

41 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.

42 J. GOLEC, S. BOJDA: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej...*, s. 249.

43 J. POŚPIECH: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku...*, s. 147; J. BAUMAN-SZULAKOWSKA: *Polski folklor muzyczny...*, s. 21.

44 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.

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 Ligotkę 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 przedwojenny 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”⁴⁵. W drugim dziesięcioleciu międzywojennym poza Janem Taciną amatorską akcję zbierania folkloru na terenie powiatu czesko-cieszyńskiego podjęli Karol Piegza (1899–1988)⁴⁶ i Eugeniusz Fierla (1910–1989)⁴⁷ w miejscowościach: Karwina, Łazy, Orłowa w latach 1932–1936, a także Ferdynand Pustówka (1894–1965)⁴⁸, który w 1932 roku opublikował *Zbiór śpiewek wiślańskich*⁴⁹. 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 Chybiński⁵⁰. Zbiór *Pieśni ludowe z polskiego Śląska z rękopisów zebranych przez ks. Emila Szramka oraz zbiorów dawniejszych A. Cinciaily i J. Rogera – Pieśni balladowe* został wydany jako zeszyt I w 1927 roku w Krakowie, a *Pieśni o zalotach i miłości* wydano 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-tekstowych⁵¹.

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

45 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.

46 J. GOLEC, S. BOJDA: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej...*, s. 218.

47 Ibidem, s. 51.

48 Ibidem, s. 226–227.

49 J. TACINA: *Zbiory pieśni ludowych na Śląsku...*, s. 141; *Zbiór śpiewek wiślańskich* dostępny w archiwum autorki.

50 Za: K. TUREK: *Sylwetki zbieraczy i badaczy muzycznego folkloru Śląska*. Katowice 2001, s. 46.

51 Ibidem, s. 46.

z wariantami). Dzieło Bystronia kontynuowali Józef Ligęza (1910–1972)⁵², ówczesny profesor gimnazjalny, oraz Stefan Marian Stoiński (1891–1945)⁵³, dyrektor Instytutu Muzycznego w Katowicach⁵⁴. Pieśni zawarte w tych zbiorach pochodziły z różnych części Śląska. Zacerpnięte były ze zbiorów Feliksa Musialika (1865–1943), Łukasza Wallisa (1863–1940), a także Jana Taciny.

Ligęza i Stoiński przygotowywali do druku kolejne materiały źródłowe. Przed wybuchem wojny, w 1939 roku wydali kolejny zeszyt tomu trzeciego *Pieśni ludowych z polskiego Śląska*, który zawierał pieśni o miłości (273 przykłady i ich warianty). Niestety, wybuch drugiej 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 we współpracy z Franciszkiem Rylingiem (1902–1986), pedagogiem i kompozytorem działającym w Katowicach⁵⁵.

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 zacerpnięto przykład, a także miejscu pochodzenia pieśni. W pierwszym i drugim tomie nadawali kolejnym pieśniom tytuły według najistotniejszych treści w nich zawartych, jednak w tomie trzecim zrezygnowali z tego rozwiązania, wykazując się pewnego rodzaju niekonsekwencją, i pisali jedynie incipity poszczególnych pieśni.

Muzyczny folklor cieszyński popularyzował również Jan Sztwiertnia (1911–1940)⁵⁶, 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

52 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.

53 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. DYGAŁCZ: 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.

54 Za: K. TUREK: Sylwetki zbieraczy i badaczy muzycznego folkloru Śląska..., s. 47.

55 Ibidem, s. 49.

56 J. POŚPIECH: Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku..., s. 164.

hitlerowskich⁵⁷. 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)⁵⁸. Kompozytorzy, nauczyciele i działacze w większości zaangażowani byli w działania związane z edukacją muzyczną. Według Jerzego Drozda⁵⁹ około 1550 roku powstała pierwsza zinstytucjonalizowana kapela, która działała na zamku cieszyńskim.

Pod koniec XIX wieku folklorysty czescy rozpoczęli badania nad zachodnią częścią Śląska Cieszyńskiego, zamieszkałą przez ludność czeską. Na tym polu dominował Franciszek Bartoš⁶⁰ (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 publikacji⁶¹. 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. *Národní písně moravské v nově nasbírané (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 szalwija (Cieszyn)*, *Zdało mi się, zdało, że w polu gorzało (Cieszyn)*, *W szczerym polu stoi goiczek (Cieszyn)*, *Choćbyś miała, ma dziewczeczko, strzybny pas (Cieszyn)*, *Na dębowskim zamku (Dębowiec k. Cieszyna)*, *Kroguloszku, mały ptozku, 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 nolepkę (Dębowiec k. Cieszyna)*, *Już świat na opak idzie (Cieszyn)*, *Wino słodkie, nie zganione (Cieszyn)*. Ondrusz wymienia także pieśni kościelne pochodzenia polskiego: *O wiosno króciuchna*

57 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.

58 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.

59 J. DROZD: *Rozwój szkolnictwa muzycznego na ziemi cieszyńskiej*. W: *Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej...*, s. 89–91.

60 Więcej: J. ONDRUSZ: *František Bartoš (1837–1906)...*, s. 85; V. CEKOTA: *K pobytu František Bartoš ve Slezsku*. „Radostná Země” 1957, z. 4, s. 123–124.

61 J. ONDRUSZ: *František Bartoš (1837–1906)...*, s. 86.

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)⁶². Część pieśni odnalazł Pulikowski (o czym była mowa już wcześniej)⁶³. 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 do lat siedemdziesiątych XIX wieku. Bowiem polski Kancjonał ewangelicki Jerzego Heczki ukazał się dopiero w 1865 roku [...]”⁶⁴.

W 1951 roku został wydany kolejny zbiór morawski – *Morawskie pieśni ludowe* autorstwa Františka Sušila⁶⁵. 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)⁶⁶. 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 2256 tekstów pieśni ludowych i 1889 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”⁶⁷. 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”⁶⁸.

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 sąsiedzącymi wpływami morawskimi potwierdzają się we współczesnych badaniach. W zebranym przeze mnie materiale dominują rytmy mazurkowe (joniki descendentalne),

62 Za: IDEM: *František Bartoš (1837–1906)...*, s. 89.

63 Więcej: M. SZYNDLER: *Folklor pieśniowy Zaolzia...*, s. 56–58.

64 Więcej: J. ONDRUSZ: *František Bartoš (1837–1906)...*, s. 90.

65 Franciszek 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«” – patrz: K. HŁAWICZKA: *Stopień samorodności i oryginalności śląskiej pieśni ludowej. Uwagi na marginesie IV wydania Morawskich pieśni ludowych Fr. Sušila*. „Zwrot” 1952, nr 4, s. 8.

66 Za: K. HŁAWICZKA: *Stopień samorodności i oryginalności śląskiej pieśni ludowej...*, s. 8.

67 Ibidem.

68 Ibidem, s. 9.

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 incipicie *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, koničky, přes vodu*); *Zachodzi sloneczko* (u Sušila nr 744, s. 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 linia melodyczna, inny rytm; *Listeczku dębowy* (według Karola Hławiczki ma ona pochodzenie czeskie; u Sušila nr 1227, s. 396 – *** (*Łączeni, łączeni*), czyli *** (*Lóčení, lóčení*))⁶⁹.

W latach pięćdziesiątych XX wieku czescy folklorysty Jaromír Gelnar i Oldřich Sirovatka wydali zbiór pt. *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*⁷⁰. 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, szafaśnickie, 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 czeskim⁷¹.

W tym czasie równolegle materiał folklorystyczny gromadził Ivo Stolařík⁷² (muzykolog, etnograf, nauczyciel). Opracował on na podstawie swoich badań w terenie monografię wsi Herczawa⁷³. Osada ta do roku 1920 należała do jaworzyńskiej Trójwsi, później została w granicach Polski, a na skutek petycji mieszkańców przyłączono ją do Czechosłowacji. Stolařík sporządził swoją rozprawę w podobny sposób, jak w Polsce czynił to Oskar Kolberg. *Hrčava*⁷⁴ 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 znalazły się: szczegółowy opis budowy wsi, informacje dotyczące wyglądu domostw, a także związane z pożywieniem, strojem, narzędziami, sprzętami oraz sztuką ludową – plastyczną i muzyczną. Stolařík dosyć skrupulatnie omówił obrzędowość rodzinną i doroczną wraz z towarzyszącymi jej pieśniami. Są to przede wszystkim pieśni związane z weselem, grane przy wywodzie czy przy czepieniu. Muzykolog opisuje również obrzędy związane ze śmiercią i z pożegnaniem

69 Ibidem.

70 J. TACINA: *Zbiory pieśni ludowych na Śląsku...*, s. 141.

71 Więcej: M. SZYNDLER: *Folklor pieśniowy Zaolzia...*, s. 13–24.

72 M. SZYNDLER: *Ludowa kultura muzyczna Śląska Cieszyńskiego ze szczególnym uwzględnieniem Beskidu Śląskiego. Folklor pieśniowy Istebnej, Koniakowa i Jaworzynki – źródła repertuarowe a ich transformacje*. Katowice 2017, s. 21.

73 I. STOLAŘÍK: *Hrčava*. Ostrava 1958.

74 Celowo omówiłam szczegółowo zawartość tej monografii ze względu na brak jej opisu w polskiej literaturze muzykologicznej.

zmarłego. Poświęca uwagę zwyczajom związanym z pomocą sąsiadką (tzw. *szkubaczki*) czy pracom przy obróbce lnu (tzw. *pobaby* – pomoc panien tej dziewczynie, która miała wyjść za mąż jako pierwsza), które były okazją do tego, aby śpiewać i tańczyć (przychodzili też muzykanci – gajdosz i skrzypek. We wsi Herczawa 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 informaterek *po Mořaně* chodziły panny z biedniejszych rodzin („z Čierného nebo z Bukovce”⁷⁵), 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 związaną z Bożym Narodzeniem opisywały z kolei pieśni kołędowe, życzeniowe, które śpiewane były przez dwie dziewczyny w wieku od 10 do 14 lat – „Staří Hřčavjané říkají, že jejich zpívání je »moravski«, na rozdíl od kolend, které jsou zde většinou »slovjacki«. Podle slov koled je zřejmé, že jde o text původně moravský s mnoha spisovnými výrazy [...]”⁷⁶. W Dniu św. Szczepana chodziły z kolei małe dzieci, dziewczynki i chłopcy, z połaźniczkami i składały życzenia (*Jo jech mały polažniček*), a starsi chłopcy (10–14 lat) śpiewali: *Dej, Pan bug, dobry večer, den veselý* (s. 202); *Zagrmało rumjało v mešče Betlemě* (s. 204). Po zakończeniu kołędowania śpiewano pieśń *Pan bug vam zaplać za vaše dary* (s. 205). Stolařík podaje również zapisy owięzioków, są to m.in.: *** (*Ej, na Hřčavě, m dobře*), *** (*„Orały by šive volky, orały*), *** (*A cožěš ty, moja miła, porobiła*), *** (*Stoji lipka*), *** (*Štyři koně ve dvoře*), *** (*Za Jablunkovym šedým mil*) czy *** (*Javoře, javoře*)⁷⁷.

Magdalena Szyndler

The development of folklore studies in Śląsk Cieszyński – the first instances of research

SUMMARY

As early as at the beginning of Śląsk Cieszyński there were conducted first instances of field research devoted to the collection of song repertoire (1819 – the appeal of the Association of the Friends of Music of the Austrian Empire in Vienna – Společnost přátel hudby rakouského mocnářství). This action prompted the reaction of priests, teachers, the supporters of the social movement, which was testimony of their considerable historical – especially regional – awareness. Further area explorations were conducted by both Polish and Czech scholars. Successive collections of songs were compiled (A. Cinciała, B. Hoff, R. Zanibal, P. Stalmach, W. Kisa, A. Hławiczka, K. Hławiczka, J. Tacina, K. Piegza, F. Pustówka, J.S. Bystron and others), which to this constitute an invaluable source of folk vocal repertoire.

KEYWORDS: Śląsk Cieszyński, first instances of research, musical folklore, folklore studies

75 I. STOLAŘIK: *Hřčava...*, s. 189.

76 Ibidem, s. 199. Incipit: *** (*Ščešči, zdravi, pokuj svaty, vinšujemy vam*).

77 Ibidem, s. 205.

Krystyna Turek – badacz folkloru i pedagog Przyczynek jubileuszowy

Krystyna Turek należy do osób, które swoim życiem i działalnością naukową wzbogacają kulturę muzyczną Śląska Górnego i Cieszyńskiego. Ta znana badaczka folkloru – związana od ponad 40 lat z Uniwersytetem Śląskim w Cieszynie (niegdyś Filią UŚ w Cieszynie), wychowawczyni wielu pokoleń studentów wychowania muzycznego czy edukacji muzycznej – swoje zawodowe i naukowe życie związała z regionem, któremu dedykowana jest tematyka niniejszego tomu. Koniecznym wręcz wydaje się przypomnienie jej dokonań i zasług dla tutejszego środowiska.

Turek urodziła się 21 lutego 1946 roku w Woźnikach koło Lublińca w rodzinie Mańków. Świadectwo dojrzałości otrzymała w 1964 roku, po ukończeniu Liceum Muzycznego w Bytomiu. W tymże też roku rozpoczęła studia z zakresu teorii muzyki na Wydziale Teorii, Kompozycji i Dyrygentury Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej (obecnie Akademii Muzycznej) w Katowicach. Studia zwieńczyła pracą magisterską zatytułowaną: *Filip Gotschalk jako przedstawiciel stylu klasycznego w Polsce*, napisaną pod kierunkiem prof. dra hab. Leona Markiewicza. Przedmiotem tego opracowania była nieznana dotąd twórczość kompozytora śląskiego – z przełomu XVIII i XIX wieku – działającego na Jasnej Górze w Częstochowie. Twórczość ta stała się możliwa do omówienia po uprzednim odczytaniu (z mikrofilmów) głosów instrumentalnych i wokalnych zachowanych w jasnogórskim archiwum klasztornym, a następnie po zrekonstruowaniu przez Autorkę pięciu partytur utworów. Wysiłek badawczy Turek – poza pracą magisterską – zwieńczony został jeszcze kilkoma innymi publikacjami¹,

1 K. TUREK: *Śląski kompozytor Filip Gotschalk jako przedstawiciel stylu klasycznego w Polsce*. W: *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej*. Zesz. II. Prace Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej przy Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach nr 6. Red. K. MUSIOŁ. Katowice 1980, s. 51–55; K. TUREK: *Nieznany kompozytor śląski – Filip Gotschalk*. W: *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej*. Zesz. III. Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej we Wrocławiu nr 28. Wrocław 1981, s. 195–208; EADEM: *Twórczość wokально-instrumentalna Filipa Gotschalka kompozytora z Jasnej Góry*. „Studia Claromontana” 1987, t. 8, s. 242–248; EADEM:

jak również wykonaniem *Mszy żałobnej* Gotschalka w murach Akademii Muzycznej w Katowicach.

Zainteresowania badawcze Turek skoncentrowane na zagadnieniach kultury muzycznej regionu śląskiego – zainicjowane podczas studiów – kontynuowane były również w latach następnych. Świadczą o tym takie publikacje, jak: *Kompozytorzy i muzykolodzy środowiska katowickiego* (1982)² czy *Utwory i publikacje członków katowickiego oddziału Związku Kompozytorów Polskich* (1994)³. Warto przypomnieć, iż w pracy *Kompozytorzy i muzykolodzy środowiska katowickiego* zredagowanej przez Ewę Bocek i Andrzeja Korneckiego (z przedmową Adolfa Dygacza) przedstawione zostały sylwetki tak ważnych postaci górnośląskiego środowiska naukowo-muzycznego (choć niestety w większości już tworzące minioną historię kultury muzycznej), jak: Jadwiga Bobrowska (1948–2006), Edward Bogusławski (1940–2003), Adolf Dygacz (1914–2004), Aleksander Glinkowski (1941–1991), Henryk Mikołaj Górecki (1933–2010), Czesław Grabowski (ur. 1946), Eleonora Grządzielówna (1921–1993), Jan Wincenty Hawel (ur. 1936), Wojciech Kilar (1932–2013), Eugeniusz Knapik (ur. 1951), Zenon Kowalowski (ur. 1939), Grażyna Krzanowska (ur. 1952), Andrzej Krzanowski (1951–1990), Aleksander Lasoń (ur. 1951), Ernest Małek (1944–2007), Leon Markiewicz (ur. 1928), Władysława Markiewiczówna (1900–1982), Adam Mitscha (1892–1992), Karol Musioł (1929–1982), Alina Nowak-Romanowicz (1907–1994), Józef Podobiński (1925–1993), Witold Szalonek (1927–2001), Józef Świder (1933–2014) oraz Piotr Warzecha (1941–2015).

W obszar kultury muzycznej Śląska wpisują się też rozprawy teoretyczne Turek dedykowane twórczości: Jana Gawlasa, Władysława Macury, Ryszarda Gabrysia, Franciszka Rylinga, Markiewiczówny, Kowalowskiego, oraz jej opracowania dotyczące związków folkloru z muzyką kompozytorów śląskich⁴.

Filip Gotschalk – kompozytor z Jasnej Góry. „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 1988, t. 14, s. 253–260.

2 K. TUREK, E. BOCEK, A. KORNECKI: *Kompozytorzy i muzykolodzy środowiska katowickiego*. Katowice 1982, s. 29.

3 K. TUREK, J. BAUMAN-SZULAKOWSKA, M. DZIADEK: *Utwory i publikacje członków katowickiego oddziału Związku Kompozytorów Polskich*. Katowice 1994, s. 71.

4 K. TUREK: „*Suita na fortepian*” Jana Gawlasa. W: *Muzyka fortepianowa*. Zesz. VI. Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku nr 37. Gdańsk 1985, s. 259–273; TAŻ: *Jan Gawlas – nota biograficzna*. Katowice 1988, s. 115–117; EADEM: *Twórczość fortepianowa Władysława Macury*. W: *Muzyka fortepianowa*. Zesz. VII. Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku nr 42. Gdańsk 1987, s. 193–208; EADEM: *O muzyce organowej Ryszarda Gabrysia*. W: *Organy i muzyka organowa*. Zesz. VII. Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku nr 44. Gdańsk 1988, s. 243–260; EADEM: *Muzyka fortepianowa Ryszarda Gabrysia*. W: *Muzyka fortepianowa*. Zesz. XIII. Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku nr 63. Gdańsk 2004, s. 284–295; EADEM: *Franciszek Ryling – pedagog, dyrygent, kompozytor*. W: *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej*. Zesz. VI. Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu nr 59. Wrocław 1992, s. 211–227; EADEM: *Ryling Franciszek*. W: *Polski Słownik Biograficzny*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, t. 33/34, zeszyt. 139, s. 482–484; EADEM: *Franciszek Ryling – pedagog, kompozytor, dyrygent. Wspomnienie w 110. rocznicę jego urodzin*. W: *Kultura muzyczna Katowic i jej dzieje*. Red. A. BARCIAK. Katowice 2013, s. 159–164; EADEM: *Utwory fortepianowe Władysławy*

Jakkolwiek już na ostatnim roku studiów Turek podjęła pracę dydaktyczną w Liceum Muzycznym w Bytomiu (którą kontynuowała przez pięć lat), to nowy etap działalności dydaktycznej zainicjował właściwie dopiero rok 1973. Wówczas bowiem podjęła ona pracę w tworzonym właśnie Zakładzie Wychowania Muzycznego⁵ w Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie⁶, w Zakładzie, którym kierował wówczas Gabryś.

Można też przyjąć, iż wtedy właśnie – a więc w 1973 roku Turek rozpoczęła właściwą działalność naukową. Pracując pod kierunkiem prof. dra hab. Dygacza⁷, podjęła tematy badawcze z zakresu folklorystyki śląskiej z uwzględnieniem zjawisk folkloru słownego i muzycznego, w tym przede wszystkim pieśni ludowej. Jej pierwsze publikacje skupione były wokół dokumentalistów twórczości ludowej, zasłużonych folklorystów Śląska Cieszyńskiego i Górnego (Andrzej Cinciała, Jan Tacina, Józef Lompa)⁸. Systematyczne badania nad rozpoznaniem zasobów źródłowych muzycznego folkloru Śląska zaowocowały rozprawą doktorską *Pieśni ludowe na Górnym Śląsku w XIX i w początkach XX wieku. Zarys dziejów badań i charakterystyka źródeł*, obronioną z wyróżnieniem na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Wrocławskiego w 1982 roku. W roku następnym (1983) rozprawa została wyróżniona Nagrodą III stopnia Ministra Nauki, Szkolnictwa Wyższego i Techniki. Skrócona zaś wersja doktoratu zatytułowana *Pieśni ludowe na Górnym Śląsku w XIX i w początkach XX wieku. Charakterystyka poetycko-muzyczna źródeł* ukazała się drukiem w 1986 roku⁹.

Markiewiczówny dla dzieci. W: *Muzyka fortepianowa*. Zesz. IX. Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku nr 49. Gdańsk 1992, s. 257–269; EADEM: *Koncerty fortepianowe Zenona Kowalowskiego dla dzieci*. W: *Muzyka fortepianowa*. Zesz. X. Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku nr 53. Gdańsk 1995, s. 201–217; EADEM: *Śląskie pieśni powstańcze w twórczości kompozytorów środowiska katowickiego*. W: *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej*. Zesz. V. Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu nr 49. Wrocław 1990, s. 107–116.

5 Zakład Wychowania Muzycznego istniejący od 1974 roku kilkakrotnie zmieniał swoją nazwę. Najpierw był to Instytut Wychowania Muzycznego i Plastycznego, później Instytut Wychowania Muzycznego, następnie Instytut Pedagogiki Muzycznej i wreszcie, od roku 2000 – Instytut Muzyki.

6 Od maja 1971 roku Wyższe Studium Nauczycielskie – mieszczące się w budynku dzisiejszego Wydziału Artystycznego – stało się Filią Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Od roku akademickiego 1973/74 w Filii prowadzone były pełne studia magisterskie. Ostatecznie status Filii ustabilizował się w roku 1977, kiedy to w jej ramach powstał Wydział Pedagogiczno-Artystyczny. Por. http://www.instytutmuzyki.us.edu.pl/?p=p_10&sName=o-instytucie [dostęp: 12.04.2017].

7 Adolf Dygacz kierował Zakładem Teorii Muzyki i Folklorystyki Muzycznej w Instytucie Wychowania Muzycznego w latach 1981–1992.

8 K. TUREK: *Andrzej Cinciała jako folklorysta cieszyński*. W: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. Red. J. KUBIK. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego nr 141. Katowice 1977, s. 89–100; K. TUREK: *Jan Tacina jako folklorysta muzyczny*. W: *Z zagadnień folkloru muzycznego...*, s. 138–153; EADEM: *Cechy tonalne pieśni ludowych ze zbioru Józefa Lompy*. „Kroniki Miasta Zabrze” 1982–1983, nr 13. Zabrze 1984, s. 158–163.

9 EADEM: *Pieśni ludowe na Górnym Śląsku w XIX i w początkach XX wieku. Charakterystyka poetycko-muzyczna źródeł*. Katowice 1986, s. 198.

Autorka wyszła w tej pracy od przedstawienia stanu badań nad górnośląską pieśnią ludową, by następnie skoncentrować się na takich zagadnieniach, jak poetyka tej pieśni (sposoby rozpoczynania utworów, środki składniowe, przekształcenia semantyczne – tropy, zdrobnienia i spieszczania, wersyfikacja) oraz jej własności muzyczne (melodyka, zagadnienia tonalne, struktura linii melodycznej, metryka, forma). Publikacja była pierwszą tego rodzaju pracą analityczno-interpretacyjną, obejmującą zagadnienia poetyki i muzyki w tak szerokim zakresie. Warto dodać, że wzbogacona została wartościową bibliografią, do dziś przydatną w pracy naukowej nad omawianym zagadnieniem.

Po uzyskaniu doktoratu Turek kontynuowała badania dotyczące tradycyjnej twórczości ludowej. Zakres naukowych poszukiwań poszerzyła jednak o problematykę historyczną zjawisk folkloru, zagadnienia zróżnicowania gatunkowego, funkcjonalnego i tematycznego pieśni ludowych, kwestie klasyfikacji utworów oraz roli i znaczenia tradycji ludowych w kulturze narodowej. Publikowała przeglądowe artykuły poświęcone dziejom badań nad śląską pieśnią ludową, przedstawiała dorobek powojennej folklorystyki śląskiej, omawiała publikacje źródłowe z lat 1980–1990, a także podjęła próbę określenia funkcji i znaczenia pieśni ludowych w całości kształcie kultury Górnego Śląska¹⁰.

Warto przypomnieć, iż dzięki pracy Turek zostały zapoznane nieznane rękopisy Jana Kupca¹¹, zawierające jego unikatowe zapisy śląskich pieśni ludowych (pieśni obrzędowe, złodziejskie, więzienne, pogrzebowe, dziadowskie). Ponadto zaprezentowane zostały pasje folklorystyczne Jana Stanisława Bystronia, Piotra Świerca i Dygacza oraz przypomniane sylwetki zasłużonych folklorystów polskich, takich, jak: Stanisław Ciechanowski, Marcin Kopiec, Waław Michał Zaleski i Karol Lipiński, Józef Majchrzak, Karol Hławiczka. Odrębne studia, publikowane w pracach zbiorowych, zostały poświęcone górniczej pieśni ludowej¹².

10 EADEM: *Funkcje śląskiej pieśni ludowej*. W: *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej*. Zesz. VII. Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu nr 65. Wrocław 1995, s. 163–169; EADEM: *Pieśń ludowa – jej funkcje i znaczenie w kulturze Górnego Śląska*. W: *Kultura. Język. Edukacja*. Red. R. MRÓZEK. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach nr 1518. Katowice 1995, s. 243–257.

11 K. TUREK: *Pieśni złodziejskie i więzienne z zapisów Jana Kupca*. „Kwartalnik Opolski” 1986, nr 3, s. 46–54; EADEM: *Pieśni ludowe z rękopisów Jana Kupca*. W: *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej*. Zesz. IV. Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu nr 43. Wrocław 1987, s. 378–396.

12 EADEM: *Wartości poznawcze pieśni górniczych*. W: *Kultura robotnicza. Progi i bariery*. Red. M.G. GERLICH, Z. GORCZYCA. Katowice 1987, s. 203–210; K. TUREK: *Ludowa pieśń górnicza – przegląd tematyki*. W: *Górnictwo w wierzeniach, obrzędach, humorze i pieśniach*. Red. D. SIMONIDES. Katowice 1988, s. 207–249; K. TUREK: *Pieśni górnicze ze zbiorów Stanisława Wallisa*. „Zeszyty Chorzowskie” 1999, t. 4. Red. Z. KAPALA. Chorzów 2000, s. 179–201; K. TUREK: *Pieśni górnicze w badaniach naukowych Adolfa Dygacza*. W: *Współczesność spadkobiercą tradycji. Z problematyki śląskiej kultury muzycznej*. Red. J. BAUMAN-SZULAKOWSKA. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego nr 1912. Katowice 2000, s. 95–105; K. TUREK: *Pieśni górnicze jako przedmiot refleksji naukowej Adolfa Dygacza*. W: *Adolf Dygacz 1914–2004. Życie i działalność*.

W latach 1988–1992 Turek prowadziła badania terenowe nad ludową obrzędowością czasu śmierci, nad zwyczajami przedpogrzebowymi odbywanymi w domu zmarłego, oprawionymi modlitwami i śpiewami religijnymi. Pozyskane materiały źródłowe w postaci nagrań własnych stały się podstawą opracowania monograficznego, zatytułowanego *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe na Górnym Śląsku* (1993)¹³. W 1996 roku rozprawa ta została przedstawiona na Uniwersytecie Opolskim jako rozprawa habilitacyjna¹⁴.

Przedmiotem szczegółowych rozważań Autorki stała się tradycja i współczesność kultury rozpatrywana w aspekcie refleksji folklorystycznej, antropologicznej, religijnej, literaturoznawczej, muzycznej i kulturowej. Praca składa się z trzech części. W części pierwszej – zatytułowanej *Zjawisko śmierci w tradycyjnej kulturze Górnego Śląska* – opisane zostały ludowe wyobrażenia śmierci, wierzenia i przesady, pojęcia i poglądy oraz zwyczaje i obrzędy związane ze zgonem człowieka. W części drugiej, *Pieśni pogrzebowe na Górnym Śląsku*, zostało zdefiniowane pojęcie pieśni pogrzebowej, a następnie dokonany podział i klasyfikacja utworów funkcjonujących w kulturze ludowej Górnego Śląska (z uwzględnieniem historycznych uwarunkowań przemian kultury). Zaprezentowany został również unikatowy materiał (drukowany i rękopiśmienny) dokumentujący archaiczne struktury dawnej pieśni pogrzebowej i żałobnej, zachowującej reminiscencje średniowiecznych wątków literackich (*skarga umierającego, rozmowy człowieka ze śmiercią, dialogi ze śmiercią, spory duszy z ciałem*). W dalszej części opracowania przedstawiony został materiał źródłowy z zakresu religijnej pieśni pogrzebowej, zachowanej w żywej tradycji wśród mieszkańców małych społeczności lokalnych Górnego Śląska. Wyodrębnione przez Autorkę śpiewy koronkowe (dawnej proveniencji) oraz zwrotkowe pieśni religijne zostały poddane szczegółowej analizie funkcjonalnej (związki z obrzędem) i morfologicznej (tropy stylistyczne, wersyfikacja, strofika, melodyka, skalowość, struktura linii melodycznej, metryka, forma). Spośród przykładów pieśni wraz z ujęciami wariantowymi 56 zostało opatrzonych komentarzem i notą dokumentacyjno-porównawczą. Zebrany materiał został poddany również wstępnej ocenie. Trzecia część omawianej pracy, zatytułowana *Współczesny odbiór kresu ludzkiego życia*, zawiera rozważania Autorki poświęcone głębszej refleksji na temat współczesnego odbioru śmierci, zachodzących zmian obyczajowych oraz regresu dawnych tradycji. Praca potwierdziła żywotność ludowych tradycji związanych z fenomenem śmierci, tradycji ukazanych na tle przemian cywilizacyjnych oraz przemian posoborowych w Kościele katolickim.

Problematyka tanatologiczna podjęta w rozprawie habilitacyjnej została przez Turek eksplorowana i pogłębianą jeszcze wielokrotnie. Publikacje z tego zakresu

Red. L. SZARANIEC. Katowice 2007, s. 12–19; K. TUREK: *Tematyka śląskich pieśni górniczych*. W: Katowice w 144. rocznicę uzyskania praw miejskich. Tradycje i dziedzictwo górnicze na obszarze Katowic z perspektywy XXI wieku. Red. A. BARCIAK. Katowice 2010, s. 298–313.

13 K. TUREK: *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe na Górnym Śląsku*. Katowice 1993, s. 152.

14 Data kolokwium habilitacyjnego: 13 czerwca 1996 roku, data zatwierdzenia: 25 listopada 1996 roku. Krystyna Turek uzyskała stopień doktora habilitowanego nauk humanistycznych.

obejmują: 1) dokumentację współczesnych obrzędów przedpogrzebowych z opisem ich scenariusza; 2) rozważania na temat interetnicznych związków śląskich pieśni żałobnych i pogrzebowych; 3) kwestie religijności czasu śmierci; 4) zagadnienia komunikacji społecznej, zwłaszcza specyfiki przekazu folklorystycznego w ludowych uroczystościach żałobnych; 5) zagadnienie występowania idei *vanitas* i *memento mori* w utworach ludowych; 6) problematykę zjawiska śmierci jako tematu podejmowanego z dużym realizmem w ludowej twórczości wokalne. Do nowatorskich ujęć należą opracowania podejmujące temat współczesnego odbioru i przeżywania czasu śmierci i żałoby (kultury śmierci). Studia takie powstały na bazie lektury tekstów prasowych, tj. wspomnień i pożegnań żałobnych¹⁵. Warto dodać, że wyniki swych badań nad

15 K. TUREK: *Ludowa pieśń pogrzebowa jako prolegomena do badań interetnicznych*. W: *Kultura na pograniczu*. Red. D. KADŁUBIEC. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach nr 1520. Katowice 1995, s. 69–82; K. TUREK: *Motyw śmierci-snu w pieśniach sierocych ze Śląska*. „Literatura Ludowa” 1997, nr 2, s. 45–59; EADEM: *Współczesne obrzędy przedpogrzebowe społeczności lokalnych Górnego Śląska*. W: *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – Antropologia kultury – Humanistyka*. Red. J. KOLBUSZEWSKI. Wrocław 1997, s. 437–445; K. TUREK: *Reminiscencje średniowiecznego tematu śmierci w górnośląskiej pieśni ludowej*. W: *Przenikanie języka czeskiego i polskiego do poezji średniowiecznej i twórczości pieśniowej na Śląsku*. Red. L. MARTINEK, A. WÓJCIK. Cieszyn 1998, s. 133–144; K. TUREK: *Specyfika i charakter przekazu folklorystycznego w obrzędach czasu śmierci (na przykładzie Górnego Śląska)*. W: *Problemy współczesnej tanatologii...*, Wrocław 1998, s. 247–250; EADEM: *Religijność ludowa czasu śmierci (na przykładzie społeczności lokalnych Górnego Śląska)*. W: *Folklorystyczne i antropologiczne opisanie świata. Księga ofiarowana Profesor Dorocie Simonides*. Red. T. SMOLIŃSKA. Opole 1999, s. 135–142; K. TUREK: *Wątki wanitatywne w pieśniach pogrzebowych ze Śląska*. W: *Problemy współczesnej tanatologii...*, Wrocław 1999, s. 231–238; EADEM: *Wspomnienia pośmiertne na łamach współczesnej prasy śląskiej*. W: *Problemy współczesnej tanatologii...*, Wrocław 2000, s. 429–440; EADEM: *Temat śmierci w ludowych pieśniach górniczych*. W: *Problemy współczesnej tanatologii...*, Wrocław 2001, s. 425–438; EADEM: *Świadczenia pamięci. Wspomnienia i pożegnania żałobne na łamach prasy*. W: *Problemy współczesnej tanatologii...*, Wrocław 2002, s. 432–443; EADEM: *Tym, którzy odeszli. Współczesne pożegnania i wspomnienia żałobne*. W: *Problemy współczesnej tanatologii...*, Wrocław 2003, s. 347–355; EADEM: *Pieśń religijna w obrzędach przedpogrzebowych na Śląsku*. W: *Pieśń religijna na Śląsku. Stan zachowania i funkcje w kulturze*. Red. EADEM, przy współudziale B. MIKI. Katowice 2004, s. 58–76; K. TUREK: *Ludowe mowy pogrzebowe. Wybór materiałów źródłowych z komentarzem*. W: *Problemy współczesnej tanatologii...*, Wrocław 2004, s. 343–352; EADEM: *Święta Barbara – patronka dobrej śmierci. Recepcja kultu w ludowym repertuarze pieśniowym Górnego Śląska*. W: *Problemy współczesnej tanatologii...*, Wrocław 2005, s. 297–303; EADEM: *Współczesne formy pożegnań naszych zmarłych*. W: *Pejzaże kultury. Prace ofiarowane profesorowi Jackowi Kolbuszewskiemu w 65. rocznicę Jego urodzin*. Red. W. DYNAK, M. URSEL. Wrocław 2005, s. 821–829; K. TUREK: *Śmierć kochanków w ludowych balladach śląskich. Prezentacja źródeł*. W: *Problemy współczesnej tanatologii...*, Wrocław 2007, s. 323–330; EADEM: *Pieśni religijne. Ich funkcje i znaczenie w obrzędach przedpogrzebowych na Górnym Śląsku*. W: *Problemy współczesnej tanatologii...*, Wrocław 2008, s. 157–161; EADEM: *Wokół śmierci. Spotkania, dialogi oraz refleksje o śmierci w ludowej twórczości wokalne*. W: *Problemy współczesnej tanatologii...*, Wrocław 2009, s. 121–128; EADEM: *Modlitwy i śpiewy wstawiennicze za zmarłych we współczesnych obrzędach przedpogrzebowych*. W: *Problemy współczesnej tanatologii...*, Wrocław 2010, s. 129–135; EADEM:

tematyką śmierci Autorka prezentowała wielokrotnie podczas Krajowej Konferencji *Problemy Współczesnej Tanatologii „Tanatos”*¹⁶ organizowanej przez Wrocławskie Towarzystwo Naukowe.

Kolejny obszar badawczy w pracy naukowej Turek wyznacza folklor bożonarodzeniowy. W 1995 roku została opublikowana jej autorska książka *Kolędy górnośląskie*¹⁷, w której zebrane zostały utwory pochodzące z dawnych publikacji, zachowanych rękopisów oraz ze zbiorów własnych. Autorka dokonała najpierw teoretycznej charakterystyki zbioru, a następnie przedstawiła 111 kolęd według porządku:

1. Kolędy życzące, winszujące (noworoczne):
 - dla gospodarza i gospodyni (9);
 - dla dziewcząt i chłopców (10);
 - dla górników i hutników (2);
 - dla wszystkich odbiorców – w tym kolędy dla dzieci (12);
 - podziękowania za kolędę (9).
2. Kolędy bożonarodzeniowe przedstawiające zdarzenia związane z narodzeniem Jezusa:
 - obejmujące wątki apokryficzne (5);
 - opisujące Boże Narodzenie (13);
 - witające, adorujące Jezusa (23);
 - wspominające hołd Pasterzy, pastorałki (22);
 - opisujące pokłon Trzech Króli (6).

Ten obfity zbiór nutowy atrakcyjnie został przyozdobiony rysunkami Edwarda Josefowskiego. Do problematyki kolędowej Turek sięgała także później, przedstawiając ją w nowej perspektywie badawczej. Odrębne studia poświęciła kolędom życzącym z Górnego Śląska oraz kolędom apokryficznym zachowanym w źródłach śląskich¹⁸.

Kilkadziesiąt prac, które tworzą dorobek pohabilitacyjny Turek można uporządkować w cykle zagadnień dotyczących: 1) analizy oraz interpretacji materiałów pieśniowych; 2) prezentacji nowych źródeł folkloru, pochodzących z zasobów archiwalnych oraz własnych badań terenowych; 3) dziejów folklorystyki śląskiej z wyeksponowaniem tradycji inwentaryzacyjnych oraz naukowo-badawczych i wydawniczych; 4) problemów współczesnej tanatologii (antropologii śmierci); 5) dziedzictwa kulturowego i edukacji regionalnej.

Memento mori. Recepcja idei w ludowym repertuarze wokalnym. W: *Medycyna – Antropologia kultury – Humanistyka*. T. 16. Red. A. FURDAL. Wrocław 2012, s. 195–201; K. TUREK: *Pieśni maryjne w tradycyjnych obrzędach przedpogrzebowych.* W: *W kręgu polskiej tradycji i zwyczajowości*. Red. F.M. ROSIŃSKI, Z. KUPISIŃSKI, M. DZIURA. Lublin 2015, s. 177–188.

16 Od 1997 do 2012 roku, czyli w każdej z pierwszych piętnastu edycji konferencji.

17 K. TUREK: *Kolędy górnośląskie. Wybór źródeł i opracowanie*. Katowice 1995, s. 167.

18 EADEM: *Kolędy życzące z Górnego Śląska*. W: *Z kolędą przez wieki. Kolędy w Polsce i w krajach słowiańskich*. Red. T. BUDREWICZ, S. KOZIARA, J. OKOŃ. Tarnów 1996, s. 369–378; K. TUREK: *Kolędy apokryficzne w śląskich źródłach folklorystycznych*. „Literatura Ludowa” 1997, nr 1, s. 15–27; EADEM: *Słowo o kolędach*. Wkładka do płyty ZPT CD, 007 (ZAIKS 2001). Wyk. Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk”. Z cyklu „Złota Kolekcja”, vol. 7: *Święta Noc. Kolędy i pastorałki*.

Część prac ma charakter syntetycznych i monograficznych ujęć. Do takich należy studium *Górnośląskie pieśni ludowe* (1997)¹⁹, prezentujące ludowy repertuar wokalny według przyjętych zasad klasyfikacji i systematyki utworów ludowych. W opracowaniu omówiono właściwości tematyczne, treściowe i funkcjonalne podstawowych grup pieśni, wyeksponowano problematykę aksjologiczną i artystyczną utworów, egemplifikując wykład reprezentatywnymi przykładami. Autorka wyszła od zdefiniowania pojęcia pieśni ludowej i przypomnienia ważniejszych zbiorów górnośląskich obejmujących taki repertuar. Charakterystyka dokonanych przez nią grup pieśni objęła:

- pieśni obrzędowe (w tym pieśni obrzędowe rodzinne, czyli chrzcielne, weselne i pogrzebowe, oraz pieśni obrzędowe doroczne – związane z Bożym Narodzeniem, zapustne Gregorianki, Wielkanocne, na powitanie wiosny, sobótkowe i dożynkowe);
- pieśni powszechne (czyli refleksyjne, historyczne, patriotyczne, społeczne, rodzinne, miłosne i zalotne, junackie, taneczne, pijackie, komiczne, obsceniczne i religijne);
- pieśni zawodowe (gospodarsko-rolnicze i pasterskie, myśliwskie, przemysłowe i rybne, flisackie oraz inne pieśni zawodowe, np. rzemieślnicze, zbójnickie, żołnierskie, dziadowskie, górnicze i hutnicze).

Choć praca ta ma zwartą postać, to obfituje w bogatą treść ilustrowaną licznymi przykładami nutowymi.

Dokumentalno-interpretacyjny charakter ma praca *Śląskie pieśni ludowe ze zbiorów rękopiśmiennych Stanisława Wallisa* (2000)²⁰ zawierająca 126 nieznanych dotąd pieśni ludowych, uporządkowanych według kryteriów systematyki treściowo-funkcjonalnej. Opublikowane materiały źródłowe Autorka uzupełniła informacyjnym wstępem oraz posłowiem, zawierającym zarys życia i działalności Stanisława Wallisa, jego osiągnięcia naukowe i wydawnicze, charakterystykę ogłoszonych zapisów pieśniowych, wykaz publikacji oraz literaturę przedmiotu.

Perspektywa ujęcia syntetyzującego – dotyczącego wybranego obszaru dziejów folklorystyki śląskiej – zarysowała się w kolejnej publikacji Turek, zatytułowanej *Sylwetki zbieraczy i badaczy muzycznego folkloru Śląska* (2001)²¹. Praca ta ma charakter biograficzno-dokumentalny oraz interpretacyjny. Prezentuje życie i działalność miłośników i kolekcjonerów twórczości ludowej, badaczy folkloru, uczonych i wydawców śląskich zbiorów pieśniowych. Treść opracowania obejmuje trzy części. W pierwszej – zatytułowanej *Pionierzy folklorystyki śląskiej* – przedstawione zostały sylwetki Lompy i Juliusza Rogera. Oprócz zaprezentowania informacji o ich życiu i działalności folklorystycznej Turek dokonała oceny ich zasobów pieśniowych z perspektywy własnych doświadczeń śląskoznawczych, folklorystycznych, literaturoznawczych i muzycznych. W drugiej części opracowania, poświęconej twórcom monumentalnej edycji *Pieśni ludowych z polskiego Śląska*, zostały opisane dzieje narodzin tzw. edycji krakowskiej, dokonana charakterystyka poszczególnych tomów, obejmująca prezentację

19 EADEM: *Górnośląskie pieśni ludowe*. Chorzów 1997, s. 56.

20 EADEM: *Śląskie pieśni ludowe ze zbiorów rękopiśmiennych Stanisława Wallisa*. Zebrała, wstępem i posłowiem opatrzyła EADEM. Katowice 2000, s. 164.

21 EADEM: *Sylwetki zbieraczy i badaczy muzycznego folkloru Śląska*. Katowice 2001, s. 152.

ich zawartości źródłowej, oraz autorów, redaktorów i wydawców zbioru. Szczególna uwaga została skierowana na Emila Szramka – inicjatora wydania materiałów pieśnionych – a także na autorów dokumentalnych ujęć słownych i melodycznych, do których należeli: Łukasz Wallis, Feliks Musialik, Cinciała, Kupiec i Tacina. Trzecia część publikacji przynosi prezentację wybitnych badaczy folkloru śląskiego oraz redaktorów trzytomowej edycji *Pieśni ludowych z polskiego Śląska*. Omówione zostały w niej życie i działalność Bystronia, Józefa Ligęzy, Stefana Mariana Stoińskiego oraz Rylinga, a także ocenione ich dokonania badawcze.

W spektrum zainteresowań badawczych Turek zawsze pozostawały rozważania nad dawną i współczesną pieśnią ludową Śląska Górnego i Cieszyńskiego. Nurt ten reprezentowały takie publikacje, jak: *Charakterystyka pieśni ze zbiorów Józefa Lompy*²²; *Cieszyńskie pieśni ludowe ze zbioru Andrzeja Cinciały*²³; *Dawne i współczesne zapisy pieśni ludowych jako źródło wiedzy o kulturze muzycznej Górnego Śląska*²⁴; *Pieśni górnicze ze zbiorów Stanisława Wallisa*²⁵; *Śpiewnik pieśni lublinieckich Adolfa Dygacza*²⁶. Badaczka interesowała się także folklorem muzycznym gminy Wilamowice oraz przysłowiami z teki folklorystycznej Dygacza, których to zbiór poprzedziła przedmową i opatrzyła komentarzami²⁷.

Odrębny obszar zagadnień podejmowanych przez Turek stanowi problematyka dziedzictwa kulturowego Śląska, odczytywana w perspektywie edukacyjnej, poznawczo-dydaktycznej i wychowawczej. Opracowane przez nią tematy wskazują gamę sposobów i możliwości wykorzystania pokładów ludowej tradycji, ludowej twórczości artystycznej, jako materiału pogładowego w procesie edukacji społecznej, w tym przede wszystkim edukacji przedszkolnej, szkolnej, regionalnej, muzycznej, środowiskowej²⁸.

22 EADEM: *Charakterystyka pieśni ze zbiorów Józefa Lompy*. W: „Ojczyźnie jest niczem nie dłużny...”. Józefowi Lompie w dwusetną rocznicę urodzin. Red. J. POŚPIECH. Opole 1997, s. 47–68.

23 K. TUREK: *Cieszyńskie pieśni ludowe ze zbioru Andrzeja Cinciały*. „Kwartalnik Opolski” 1998, nr 3–4, s. 111–119.

24 EADEM: *Dawne i współczesne zapisy pieśni ludowych jako źródło wiedzy o kulturze muzycznej Górnego Śląska*. W: *Źródła muzyczne. Krytyka – analiza – interpretacja*. Red. L. BIELAWSKI, J.K. DADAK-KOZICKA. Warszawa 1999, s. 275–284.

25 K. TUREK: *Pieśni górnicze ze zbiorów Stanisława Wallisa...*, s. 179–201.

26 EADEM: *Śpiewnik pieśni lublinieckich Adolfa Dygacza. Ogólna charakterystyka zbioru*. „Kwartalnik Opolski” 2000, nr 1, s. 97–107.

27 EADEM: *Przedmowa i komentarze*. W: *Cztery pory roku w przysłowiaach ze zbiorów prof. Adolfa Dygacza*. Katowice 2000, s. 111.

28 EADEM: *Śląskie kołysanki ludowe jako materiał pogładowy w nauczaniu muzyki*. W: *Muzyka w edukacji i wychowaniu*. Red. H. DANIEL-BOBRZYK przy współudziale J. UCHYŁY-ZROSKI. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach nr 1812. Katowice 1999, s. 113–120; K. TUREK: *Pieśń ludowa w procesie edukacji społecznej*. W: *Dziecko w świecie muzyki*. Red. B. DYMARA. Kraków 2000, s. 127–139; K. TUREK: *Walory dydaktyczne zbioru Oskara Kolberga „Pieśni ludowe do śpiewu z towarzyszeniem fortepianu”*. W: *Muzyka fortepianowa*. Zesz. XII. Prace Specjalne nr 59 Akademii Muzycznej w Gdańsku. Gdańsk 2001, s. 505–514; EADEM: *Muzyka ludowa we współczesnym modelu edukacji ogólnokształcącej*. W: *Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji*. Red. L. BIELAWSKI, J.K. DADAK-KOZICKA, A. LESZCZYŃSKA. Warszawa 2001,

W tym kręgu zainteresowań mieści się publikacja zatytułowana *Dziedzictwo kulturowe Śląska. Folklor dziecięcy* (2002)²⁹, mająca charakter syntetycznego ujęcia podstawowych zjawisk folkloru dziecięcego. W pracy, której podtytuł brzmi: *Materiały pomocnicze z zakresu edukacji regionalnej*, omówiona została twórczość słowna i słowno-muzyczna adresowana do dzieci (tworzona przez dorosłych), jak również realizowana przez społeczność dziecięcą i młodzieżową. W tekście zawarte są autentyczne przekazy źródłowe (dawne i współczesne oraz pozyskane w terenie) i uwagi merytoryczne wskazujące cel metodyczny i edukacyjno-wychowawczy pracy. Oprócz folkloru pieśniowego (kołysanki, pieśni dziecięce i zabawowe, pieśni cyklu kalendarzowego, pieśni o tematyce zwierzęcej i żartobliwej) Turek zaprezentowała przykłady dawnych gier i zabaw, a także żywotne wzory folkloru słownego, zróżnicowanego tematycznie i strukturalnie (tradycyjne i współczesne rymowanki i wyliczanki), oraz tzw. drobne gatunki folkloru (przysłowia, prognozytyki, zagadki ludowe), zdominowane niekiedy tematyką regionalną, zwłaszcza górniczą. Podtytuł opracowania dopowiada, iż służyć ono może szeroko pojętej edukacji, zwłaszcza regionalnej, pomocnej w poszukiwaniu własnych korzeni i tożsamości, w zdobywaniu wiedzy o przeszłości i kulturze ludowej własnego narodu. Warto podkreślić, że szeroki odbiór społeczny przyczynił się do kolejnych wydań książki – w 2004 i 2006 roku.

Z inicjatywy Turek opublikowany też został cenny i dokumentujący działalność cieszyńskiego grona akademickiego druk zwarty zatytułowany: *Spis kompozycji oraz bibliografia prac naukowych i publicystycznych pracowników Instytutu Muzyki Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie*³⁰.

Badania prowadzone przez Turek-folklorystkę ze stopniem naukowym profesora³¹ obejmowały takie zakresy, jak:

- ludowa twórczość wokalna i taneczna różnych zawodów i środowisk³²;
- analityczny ogląd źródeł folkloru³³;

s. 174–179; K. TUREK: *Folklor muzyczny w procesie edukacji regionalnej*. W: *Integrujące wartości muzyki*. Red. J.K. DADAK-KOZICKA, W. JANKOWSKI. Warszawa–Cieszyn 2002, s. 125–136.

29 K. TUREK: *Dziedzictwo kulturowe Śląska. Folklor dziecięcy. Materiały pomocnicze z zakresu edukacji regionalnej*. Katowice 2002, s. 125.

30 Red. i opr. EADEM: *Spis kompozycji oraz bibliografia prac naukowych i publicystycznych pracowników Instytutu Muzyki Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie*. Cieszyn 2003, s. 212.

31 Tytuł naukowy profesora nauk humanistycznych uzyskała 5 marca 2004 roku.

32 K. TUREK: *Pieśni rzemieślnicze w zbiorach śląskich*. W: *Ruda Śląska. Tradycja i teraźniejszość dla przyszłości. Kultura plebejska w mieście przemysłowym*. Red. T. SMOLIŃSKA, M. LUBINA. Ruda Śląska 2004, s. 40–61; K. TUREK: *Śląskie tańce ludowe w pracach Adolfa Chybińskiego*. „Polski Rocznik Muzykologiczny”, Warszawa 2004, s. 219–227; EADEM: *Pieśni myśliwskie w zbiorach folkloru śląskiego. Charakterystyka źródeł*. W: *Wokół kultury myśliwskiej. Szkice o tradycjach łowieckich ziemi pszczyńskiej*. Red. J. UCHYŁA-ZROSKI, R. SOLIK. Pszczyna 2008, s. 51–63.

33 K. TUREK: *Śpiewnik dziecięcy Emanuela Imieli*. „Rocznik Świętochłowski”. T. 6. Red. Z. KAPALA. Świętochłowice 2004, s. 41–52; K. TUREK: *Śląskie pieśni ludowe w teki folklorystycznej Stanisława Wallisa*. W: *Rafał Maszkowski (1838–1901). Tradycje śląskiej kultury muzycznej*. Zesz. X. Red. D. KANAFA, M. ZDUNIAK. Wrocław 2005, s. 173–181.

- wątki religijne w twórczości pieśniowej³⁴;
- problemy współczesnej tanatologii, zwłaszcza tradycyjna i współczesna obyczajowość czasu śmierci³⁵;
- dziedzictwo kulturowe³⁶;
- dorobek wybitnych folklorystów i badaczy kultury ludowej, ich drogi życiowe i osiągnięcia naukowe, a także biogramy Dygacza, Józefa Gallusa, Ligęzy, Wallisa³⁷.

Krąg zainteresowań badawczych Turek, zainteresowań stale zgłębianych i poszerzanych o zagadnienia folkloru słownego i słowno-muzycznego, obrzędowego,

34 K. TUREK: *Pieśń religijna w obrzędach przedpogrzebowych na Śląsku*. W: *Pieśń religijna na Śląsku...*, s. 58–76; EADEM: *Święta Barbara – patronka dobrej śmierci. Recepcja kultu w ludowym repertuarze pieśniowym Górnego Śląska*. W: *Problemy współczesnej tanatologii...*, Wrocław 2005, s. 297–303; EADEM: *Polska pieśń nabożna na Górnym Śląsku w ocenie Jana Kudery*. W: *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*. Red. EADEM, B. MIKA. Katowice 2006, s. 103–113; K. TUREK: *Treści katechizmowe w folklorze śląskim*. W: *Donum Natalicum Studia Thaddaeo Przybylski Octogenario Dedicata*. Red. Z. FABIAŃSKA, A. JARZĘBSKA, A. SITARZ. Kraków 2007, s. 191–200; K. TUREK: *Pieśni religijne. Ich funkcje i znaczenie w obrzędach przedpogrzebowych na Górnym Śląsku*. W: *Problemy współczesnej tanatologii...*, Wrocław 2008, s. 157–161.

35 EADEM: *Ludowe mowy pogrzebowe. Wybór materiałów źródłowych z komentarzem*. W: *Problemy współczesnej tanatologii...*, Wrocław 2004, s. 343–352; EADEM: *Pogrzeb basa – śląski zwyczaj zapustny*. W: *Problemy współczesnej tanatologii...*, Wrocław 2006, s. 203–210; EADEM: *Współczesne formy pożegnań naszych zmarłych*. W: *Pejzaże kultury...*, s. 821–829; EADEM: *Wokół śmierci. Spotkania, dialogi oraz refleksje o śmierci w ludowej twórczości wokalne*. W: *Problemy współczesnej tanatologii...*, Wrocław 2009, s. 121–128.

36 EADEM: *Walory poznawcze i dydaktyczne pieśni ludowych ze zbioru Wacława z Oleska w opracowaniu muzycznym Karola Lipińskiego*. W: *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*. T. 4. Red. D. KANAFA, M. ZDUNIAK. Wrocław 2007, s. 163–177; K. TUREK: *Wartości poznawcze śląskich pieśni ludowych*. W: *Wartości w muzyce. Studium monograficzne*. T. 1. Red. J. UCHYŁA-ZROSKI. Katowice 2008, s. 68–76; K. TUREK: *Rola tradycyjnych zwyczajów i obrzędów ludowych we współczesnym życiu społecznym*. W: *Śląsk a międzypokoleniowy przekaz tradycji*. Materiały z III Śląskiej Konferencji Naukowej „Ochrona historycznego dziedzictwa kulturowego”. Żory 2008, s. 7–12; EADEM: *Folklor muzyczny w edukacji regionalnej (na przykładzie Wojewódzkiego Przeglądu Zespołów Folklorystycznych „Wici” w Chorzowie)*. W: *Wartości w muzyce. Wartości kształtujące i kształtowane u studentów w toku edukacji szkoły wyższej*. T. 2. Red. J. UCHYŁA-ZROSKI. Katowice 2009, s. 49–56.

37 K. TUREK: *Adolf Dygacz (1914–2004). Wspomnienie w pierwszą rocznicę śmierci*. „Rudzki Rocznik Muzealny”. Ruda Śląska 2005, s. 109–120; EADEM: *Adolf Dygacz*. W: *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne*. T. 2. Red. E. FRYŚ-PIETRASZKOWA, A. SPISS. Wrocław–Kraków 2007, s. 70–73; K. TUREK: *Adolf Dygacz – zarys życia i działalności*. W: *Adolf Dygacz 1914–2004...*, s. 7–11; EADEM: *Pieśni górnicze jako przedmiot refleksji naukowej Adolfa Dygacza*. W: *Adolf Dygacz 1914–2004...*, s. 12–19; EADEM: *Gallus Józef*. W: *Chorzowski słownik biograficzny*. Edycja nowa. T. 1. Red. Z. KAPAŁA. Chorzów 2007, s. 101–102; K. TUREK: *Ligeza Józef*. W: *Chorzowski słownik biograficzny*. Edycja nowa. T. 2. Red. Z. KAPAŁA. Chorzów 2008, s. 235–238; K. TUREK: *Wallis Stanisław*. W: *Chorzowski słownik biograficzny*. Edycja nowa. T. 2..., s. 463–466.

zawodowego i środowiskowego, jest faktycznie imponujący. A liczne jej publikacje naukowe – łącznie 170 pozycji, w tym 10 książek i ponad 130 artykułów – tylko to spostrzeżenie potwierdzają.

Warto także nadmienić, iż Turek niejednokrotnie zajmowała się krytyką naukową, napisała też kilka recenzji wydawniczych. Wraz z piszącą te słowa redagowała kilka tomów prac dedykowanych muzyce religijnej³⁸. Czynnie uczestniczyła w konferencjach naukowych o zasięgu krajowym i międzynarodowym, podczas których wygłosiła ponad 80 referatów. Brała też udział w pracach Komisji Etnologiczno-Folklorystycznej przy Śląskim Instytucie Naukowym w Katowicach (1984–1990) oraz w pracach zespołu badawczego przy Akademii Muzycznej w Katowicach, rozpatrującego tematykę kultury muzycznej na Śląsku (1988–1990).

Nie mniej bogata od naukowej okazała się praca dydaktyczna oraz organizacyjna Turek. Bohaterka niniejszego tekstu wypromowała jednego doktora nauk humanistycznych oraz blisko 200 magistrów wychowania muzycznego i edukacji artystycznej w zakresie sztuki muzycznej. Jako recenzent brała udział w przewodzie habilitacyjnym na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Opolskiego (2005).

W latach 2002–2003 Turek pełniła funkcję Zastępcy Dyrektora Instytutu Muzyki ds. Naukowych na Wydziale Artystycznym w Cieszynie, następnie (w latach 2003–2008) była Dyrektorem tegoż Instytutu oraz Kierownikiem Katedry Instrumentalistyki (2007–2009). W latach 2008–2011 pełniła funkcję Zastępcy Dyrektora Instytutu Muzycznego ds. Naukowych oraz Kierownika Katedry Kompozycji i Teorii Muzyki na Wydziale Artystycznym w Cieszynie. Była długoletnim członkiem Rady Wydawniczej Uniwersytetu Śląskiego (wchodząc w skład Komisji Senackiej), Wydziałowej Komisji ds. Badań Naukowych i Podziału Środków, Wydziałowej Komisji Konkursowej ds. Profesur. Była także redaktorem serii „Muzyka” Wydziału Artystycznego. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, Sekcji Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, członkiem Komisji ds. Polsko-Czeskich i Polsko-Słowackich PAN – Oddział w Katowicach, a od 2003 roku członkiem Komisji Studiów nad Przyszłością Górnego Śląska PAN – Oddział w Katowicach. Pełni również funkcję wiceprzewodniczącej Rady Muzealnej przy Górnośląskim Parku Etnograficznym w Chorzowie.

Reasumując i porządkując niniejszy wywód należy podkreślić, że dorobek naukowy Turek jest bardzo obszerny i obejmuje różnorodną problematykę badawczą. Można w niej wyłonić takie obszary, jak:

- kultura muzyczna Górnego Śląska;
- dawna i współczesna twórczość kompozytorów śląskich;
- tradycja ludowa i dziedzictwo kulturowe regionu;
- zagadnienia folkloru muzycznego (obrzędowego, religijnego, zawodowego i środowiskowego), zwłaszcza śląskiej pieśni ludowej;

38 EADEM, przy współudziale B. MIKI: *Pieśń religijna na Śląsku...*, s. 132; K. TUREK, B. MIKA: *Polska muzyka religijna...*, s. 205; EAEDEM: *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*. T. 1. Katowice 2008, s. 229; EAEDEM: *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*. T. 2. Katowice 2009, s. 297; EAEDEM: *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*. T. 3. Katowice 2012, s. 152.

- dzieje folklorystyki polskiej;
- aksjologia i funkcje folkloru, zwłaszcza rola i znaczenie pieśni w tradycyjnej kulturze ludowej;
- regionalizm w edukacji społecznej;
- współczesna tanatologia (antropologia śmierci) z uwzględnieniem tradycji i obserwowanych przemian w obyczajowości czasu śmierci.

Słynny folklorysta i – przypomnijmy – promotor pracy doktorskiej naszej Bohaterki Dygacz powiedział: „Krystyna Turek, teoretyk muzyki, folklorysta i pedagog [...] to niezwykła osobowość twórcza i pedagogiczna, człowiek o wyjątkowych walorach osobistych, z których czołowe miejsce zajmuje pracowitość, sumienność, precyzja i wytrwałość – kamienie węgielne wszelkich osiągnięć”³⁹. Trudno o lepszą konkluzję.

Bogumiła Mika

Krystyna Turek – a researcher of folklore and a teacher

An anniversary contribution

SUMMARY

The present article is devoted to a well-known researcher of folklore and a teacher – Krystyna Turek. She is one of the people who enrich the musical culture of Górny Śląsk and Śląsk Cieszyński with their life and their scholarly activity. Her research interests are focused on the problems of the musical culture of the Silesian region – they were initiated during her studies in the Katowice-based Academy of Music. In 1973, working under the supervision of prof. dr hab. Adolf Dygacz, Turek began her proper scholarly activity devoted to Silesian folklore studies. In the course of years Turek's circle of research interests expanded and as a result it covered such areas as: folk vocal and dance-based works of various professions and communities, an analytical overview of the sources of folklore, religious themes in song-based works, the problems of modern thanatology, especially the traditional and the modern customs of the time of death, the cultural heritage of Śląsk, the output of distinguished folklorists and the researchers of folk culture, their life paths and scholarly achievements. Turek is the author of 170 publications, including ten books and over 130 articles.

KEYWORDS: Krystyna Turek, folklore, thanatology, cultural heritage, Silesian folk song

39 WOJAND [ANDRZEJ WÓJCIK]: „*Belwederska*” profesura Krystyny Turek. „Gazeta Uniwersytecka UŚ” 2004 nr 7(117), <http://gazeta.us.edu.pl/node/221521> [dostęp: 18.03.2017].

Alojzy Suchanek

WYŻSZA SZKOŁA PEDAGOGICZNA IM. JANUSZA KORCZAKA W WARSZAWIE

Wybrane sylwetki muzyków ewangelickich na Zaolziu

Życie muzyczne Zaolzia wiązać trzeba z sięgającymi co najmniej XIX wieku tradycjami śpiewu, obrzędu ludowego i regionalnego, z tradycjami miejscowego ruchu amatorskiego, profesjonalnego oraz innymi elementami składającymi się na całość minionej kultury regionu. Różne okoliczności sprawiły, że życie muzyczne mniejszości narodowej żyjącej na Zaolziu nie stały się dotąd przedmiotem rozległych i wszechstronnych badań. Co prawda od kilku lat w takich ośrodkach uniwersyteckich jak: Cieszyn, Katowice, Opole, Opawa, Ostrawa, wzrasta zainteresowanie tematyką zaolziańską, co przejawia się w organizacji kilku konferencji naukowych oraz wydawanych publikacjach podejmujących trudną problematykę cieszyńskiego pogranicza, w tym życia muzycznego. Mimo to droga do nakreślenia pierwszych prób syntezy jest daleka i wymaga stworzenia różnorodnej bazy badawczej, m.in. źródłowej, monograficznej i bibliograficznej.

Poczyniona konstatacja odnosi się do badań nad prawie stuletnim dorobkiem zaolziańskich osobistości życia muzycznego. Tylko nieliczni autorzy, poza recenzjami i artykułami informacyjnymi, ogłosili szkice analizujące twórczość poszczególnych kompozytorów i animatorów życia muzycznego na Zaolziu. Są one rozproszone w pracach magisterskich czy w prasie naukowej, jednak do tej pory – poza opracowaniami słownikowymi – nie ukazała się żadna publikacja zwarta, całościowo ujmująca różne aspekty piśmiennictwa w zaolziańskim regionie.

Przykładem bogatej pracy na rzecz środowiska zaolziańskiego, zaangażowania i poświęcenia dla muzyki w Kościele Ewangelicko-Luterańskim wyznania augsburskiego w parafiach Czeskiego Cieszyńska, Trzyńca i Bystrzycy jest jedna ze szczególnie wyrazistych i zasłużonych postaci – organista, dyrygent i animator życia muzycznego **Józef Podola**, urodzony 20 września 1933 roku w Trzyńcu. Stanowić on może wzór do naśladowania dla tych, którzy wchodzą na tory społecznikowskich działań. Dobrze znają jego poczynania środowiska ewangelickie, także te odległe od macierzystego regionu Zaolzia, zarówno w Polsce, jak i w Czechach. Wszechstronność zainteresowań Józefa Podoli przekłada się na wielokierunkową działalność praktyczną i społeczną,

owocującą ważkimi osiągnięciami organizacyjnymi; wyraża się to przede wszystkim realizowaniem kursów dla dyrygentów Kościoła luterańskiego na Śląsku. Wiele doświadczeń i artystycznej satysfakcji przyniosła mu praca w zespołach wokalnych Kwintet i Luteran Chorus przy parafii w Trzyńcu oraz w Polskim Chórze Ewangelickim w Bystrzycy. Z chórami tymi koncertował w wielu krajach Europy. Od przeszło czterdziestu lat organizuje cykliczne koncerty i *Wieczory Kolęd* w trzynieckim kościele ewangelickim, podczas których występuje w roli dyrygenta. Corocznie zaprasza również ościenne chóry ewangelickie do udziału w koncertach w Bystrzycy, a długo można by rozwijać szczegóły fascynujących wypraw i zarazem przeżyć natury muzycznej za granicą. Nie mniej istotne są osiągnięcia Józefa Podoli w nurcie chrześcijańskiego śpiewactwa nad Olzą, w którego bieg, żywy zawsze na Śląsku Cieszyńskim, wpisał się już w dzieciństwie, doświadczając radości wspólnego muzykowania z ojcem Rudolfem Podolą. Uczył się gry na skrzypcach, a następnie gry na fortepianie w Szkole Muzycznej w Trzyńcu oraz uczęszczał na prywatne lekcje gry na organach oraz nauki harmonii i kompozycji u profesora Karola Hławiczki, a pod pieczę Karola Wronki uczył się sztuki dyrygowania zespołami muzycznymi. Wiele trudnych i skomplikowanych spraw rozwiązywał doskonale i z poczuciem dużej odpowiedzialności. Odzywa się tutaj temperament społecznika, komplementarny z aktywnością twórczą, której świadectwem jest około stu utworów opracowanych na zespoły wokalne, organowe i instrumentalne oraz współautorstwo publikacji *Melodie liturgiczne Śląskiego Kościoła Ewangelickiego*, a także polsko-czeskiego *Choralnika*. W uznaniu jego zasług przyznano mu Różę Lutra Parafii Ewangelicko-Augsburskiej w Tomaszowie Mazowieckim, a Złotą Odznakę Honorową Polskiego Związku Chórów i Orkiestr w Warszawie otrzymał za zasługi w pracy społecznej i życiu muzycznym na Zaolziu¹.

Wspomniałem wcześniej znaną szeroko postać: **Karola Hławiczkę** (ur. 14.11.1894 w Ustroniu, zm. 22.07.1976 w Cieszynie), pedagoga, historyka muzyki, kompozytora, organisty, dyrygenta, działacza muzycznego, którego zasługi dla kultury muzycznej środowiska polskiego na Zaolziu są doceniane i wielokrotnie podnoszone. Znakomity muzykolog o randze europejskiej, nauczał muzyki w szkołach średnich, uzupełniał swoje kompetencje muzykologiczne studiami muzycznymi w Wiedniu u Franza Schmidta (kompozycje i fortepian), w Paryżu u Marcela Duprégo (organy), w Londynie u Tobiasza Matthaya (fortepian). W czasie drugiej wojny światowej przebywał w Warszawie, po wojnie zaś mieszkał na Zaolziu, „kontynuując tam pracę prywatnego nauczyciela muzyki. Założył i prowadził chór *Harfa* w Czeskim Cieszynie oraz chór *Lutnia* w Trzyńcu. Działal w Sekcji Literacko-Artystycznej Polskiego Towarzystwa Kulturalno-Oświatowego w Czechosłowacji. Z ramienia Sekcji organizował w latach 1951–54 popularne festiwale poświęcone muzyce Fryderyka Chopina i Stanisława Moniuszki w Czeskim Cieszynie, Karwinie i Trzyńcu. W roku 1959 powrócił do Cieszyna, gdzie działał jako pedagog, dyrygent i prowadził badania naukowe”². Warto

1 A. SUCHANEK: *W 80. rocznicę urodzin Józefa Podoli*. „Zwrot” 2013, nr 10, s. 45.

2 *Kompozytorzy polscy 1918–2000*. T. 2: *Biogramy*. Red. M. PODHAJSKI. Gdańsk–Warszawa 2005, s. 313.

podkreślić, że to tylko jeden, skromny wątek w dorobku tej wielkiej postaci, którą szczyści się środowisko zaolziańskie.

Życie muzyczne **Eugeniusza Fierli**, urodzonego w Łazach 6 stycznia 1910 roku, należy rozpatrywać w kontekście całokształtu jego twórczości kompozytorskiej i działalności dyrygenckiej, pedagogicznej oraz społeczno-kulturalnej na Zaolziu. Jego dzieła muzyczne, praca pedagogiczna i wysiłki organizacyjne w zakresie kształtowania lokalnego życia kulturalnego łatwo można sprowadzić do wspólnego mianownika, którym jest wierność jego największej życiowej miłości: kulturze ludowej nadolziańskiej ziemi. Wszystkie dziedziny bogatej działalności twórczej, edukacyjnej i kulturalnej Eugeniusza Fierli wyrastają z tego samego źródła – z cieszyńskiego folkloru muzycznego, który ratował i upowszechniał za sprawą bardzo udanych stylizacji. Do tych założeń nawiązuje w sposób oczywisty jego zainteresowanie pieśniami ludowymi. Razem z nauczycielem Karolem Piegzą zapisał 92 melodie z okolic Łaz, Orłowej, Karwiny i Suchej.

Twórczość kompozytorska Fierli jest obszerna i obejmuje przede wszystkim przeszło 360 utworów przeznaczonych na różne rodzaje zespołów muzycznych. Godne odnotowania są utwory instrumentalne: *Suita beskidzka*, *Tańce śląskie*, *Uwertura koncertowa na orkiestrę symfoniczną „Ondraszek”* oraz choralne: *Z niwy śląskiej*, *Na beskidzkich gróniach* czy obrazek śpiewaczo-taneczny *Niech żyje stan górniczy*. Wyrastają one z lokalnej tradycji folkloru muzycznego, którą Fierli penetrował w różnoraki sposób przez całe swoje życie. Chóry okazały się jego największą pasją. Już w okresie międzywojennym prowadził męski i mieszany chór Macierzy Szkolnej, chór Siły w rodzinnych Łazach oraz mieszane chóry Siły w Orłowej i Stonawie. Zaraz po wyzwoleniu wznowił pracę chóru szkolnego i orkiestry w orłowskim gimnazjum oraz chóru mieszanego Stowarzyszenia Młodzieży Polskiej, który przyjął nazwę Harmonia i stał się załącznikiem Zespołu Pieśni i Tańca „Górnik”, który popularyzował kulturę ludową regionu górniczego. Jako jego kierownik artystyczny i dyrygent poprowadził ponad 300 występów w Czechach i w Polsce. Ponadto w latach 1965–1972 był kierownikiem artystycznym oraz dyrygentem Chóru Nauczycieli Polskich w Czechosłowacji.

Po zakończeniu pracy pedagogicznej w orłowskim Gimnazjum Realnym im. Juliusza Słowackiego oraz w Gimnazjum Pedagogicznym w Ostrawie, a następnie w Orłowej, objął w połowie lat pięćdziesiątych funkcję instruktora ZG PZKO do spraw śpiewactwa chóralnego na Zaolziu, którą pełnił do przejścia na emeryturę. Dbał o ciągły wzrost sztuki chóralnej, m.in. poprzez organizowanie szkoleń i seminariów dla dyrygentów zespołów wokalnych, organizował również konkursy i przeglądy chórów PZKO. Za swoją działalność społeczną i kulturalną jako pierwszy na Zaolziu otrzymał najwyższe odznaczenie Polskiego Związku Chórów i Orkiestr w Warszawie – Złotą Odznakę z Wieńcem Laurowym. Zmarł w Trzyńcu 21 października 1989 roku³.

Cząstką ziemi śląskiej w zakresie życia muzycznego jest też nadolziański kompozytor, artysta skrzypiek i działacz społeczno-kulturalny **Paweł Kaleta**, urodzony w Trzyńcu 11 listopada 1912 roku. Dla scharakteryzowania jego dorobku istotny

3 H. KOWALCZYK: *Życie i twórczość Eugeniusza Fierli*. Czeski Cieszyń 1984.

wydaje się okres, w którym Kaleta zaistniał w zaolziańskim życiu muzycznym. Był to czas kluczowych decyzji, dotyczących kształtu rodzimej twórczości artystycznej, i to nie tylko kompozytorskiej, ale też odtwórczej. Twórczość sprzed okresu drugiej wojny światowej cechują niezwykła płodność, różnorodność tematyczna oraz ścisły związek z życiem zaolziańskim. W biografii kompozytora ważne miejsce zajmowała działalność w kwartecie smyczkowym Arco, którego był założycielem, prymariuszem i kierownikiem artystycznym. W tym czasie rozpoczął studia na Wydziale Pedagogicznym Instytutu dla Kształcenia Nauczycieli Muzyki w Ostrawie, które z powodzeniem ukończył w 1936 roku.

Wydarzenia w życiu Pawła Kalety zmieniały się w okresie drugiej wojny światowej i po wojnie jak w kalejdoskopie. Tylko miłość do muzyki i ojczystych stron pozwoliła mu przetrwać i wrócić do Trzyńca, by objąć tam stanowisko urzędnika w trzynieckiej hucie, wieczorem zaś – komponować. Tę przeogromną miłość do rodzinnej ziemi zauważyć można w wielu utworach muzycznych instrumentalnych i wokalnych, np. w nastrojowym obrazie symfonicznym *Beskidy* i w muzyce do widowisk scenicznych Adama Wawrosza *Hultaje, Na szalasie czy Słońce nad Olzą*. Na szczególną uwagę zasługują utwory wokalne komponowane do słów naszych rodzimych autorów, jak *Chłopska góra* Józefa Krzywonia, *Brzoza* Henryka Jasiczka, *Po naszych Beskidach* Adama Wawrosza, *To my, ten lud* Pawła Kubisza czy *Kiedy kwitną maki* Gustawa Morcinka. Osobny rozdział w twórczości Pawła Kalety stanowią utwory na duety, tria oraz kwartety smyczkowe, które są jedną z cech charakterystycznych jego twórczości kompozytorskiej i artystyczno-odtwórczej. Ukoronowaniem wieloletniej pracy artystycznej kwartetu Arco był udział w 1955 roku w Ogólnopolskim Konkursie Twórczości Ludowej w dziedzinie muzyki kameralnej w Pradze, gdzie formacja ta zdobyła w trudnej konkurencji upragniony Laur, mianowicie I miejsce i złoty medal. Oprócz twórczości kompozytorskiej ważne miejsce w życiu Kalety zajmowała jego działalność w Zrzeszeniu Śpiewaczo-Muzycznym, której sensem było doskonalenie pracy dyrygentów oraz podnoszenie poziomu artystycznego zespołów muzycznych Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego na Zaolziu poprzez udział w seminariach, kursach i szkoleniach. Za twórczość i pracę społeczną kompozytor został uhonorowany Złotą Odznaką: „Za Zasługi Zarządu Głównego Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego” w Czeskim Cieszynie oraz „Złotą Odznaką Honorową z Laurem” Polskiego Związku Chórów i Orkiestr w Warszawie. Zmarł w Trzyńcu 27 maja 1991 roku w wieku 79 lat⁴.

Wśród czołowych osobistości życia muzycznego na Zaolziu wyróżniają się postaci ojca i syna: **Jerzego i Stanisława Hadynów**. Wspomnienia, jakie Stanisław Hadyna snuł w audycji Stanisława Jareckiego, redaktora Polskiego Radia w Katowicach, były autentycznym świadectwem i wiarygodną opowieścią o tym, z jakiej ziemi wyrastał i z jakich korzeni czerpał składniki formujące jego umysł, wyobraźnię i twórczość. Dowiadujemy się z niej, że w roku 1874 sprowadzono z Wisły do karpęckiej szkoły nauczyciela Jana Pilcha. Młodemu kierownikowi spodobała się córka tutejszego

4 A. MAŃKA: *Twórcze życie*. Czeski Cieszyn 1982.

Kokotka, Maryanna, która wyszła za niego i urodziła mu trzy córki – Emilkę, Helenkę i Andzię. Wszystkie były piękne, wrażliwe, zdolne i znakomicie grały na fortepianie. W tej pierwszej zakochał się nauczyciel z bystrzyckiej szkoły, **Jerzy Hadyna** (ur. 1.01.1888 we wsi Zamarski, zm. 7.08.1968 w Wiśle). W krótkim czasie odbył się ślub w bystrzyckim kościele ewangelickim, po którym młodzi zamieszkali w domu Pilchów. Tam urodził się 25 września 1919 roku Stanisław Jerzy Hadyna, bardzo uzdolniony muzycznie. Komponował, dyrygował oraz przez całe życie zbierał pieśni ludowe i melodie do tańców, które wykorzystywał do opracowań na zespoły chóralskie i orkiestrowe. Podstawowym walorem jego utworów są realia regionalnej rzeczywistości czasów młodości kompozytora. Mam tu na myśli takie kompozycje jak *Ballada o powsinodzie beskidzkim druciarzu* do słów Emila Zegadłowicza, opery ludowe *Cieszymir* do słów Pawła Stalmacha, *Śpiący rycerze w Czantorii* do słów poety Jana Łyska i wiele opracowań pieśni ludowych, ogłaszanych w „Zaraniu Śląskim”.

Wpływ na twórczość Jerzego Hadyny mieli Stanisław Niewiadomski i Feliks Nowowiejski, dlatego też w kwestii stylu różnił się on z synem Stanisławem, którego nauczycielami byli Ludomir Różycki, Grzegorz Fitelberg i Bolesław Szabelski. **Stanisław Hadyna** był wspaniałym muzykiem, wytrawnym dyrygentem, kompozytorem i organizatorem życia muzycznego. Zdobywał wiedzę w Cieszylinie, Katowicach, Warszawie. Idąc odważnie przez życie, wracał ciągle myślami w stronę Karpętnej. Jak wspomina prof. dr hab. Daniel Kadłubiec, długoletni przyjaciel prof. Stanisława Hadyny, często wieczorami siadywał on wraz z pasterzami wokół ogniska, śpiewając rozmaite pieśniczki – *Zachodzi słońeczko*, *Szumi dolina* – i słuchając opowiadań ojca o skarbach Girowej, o śpiących rycerzach w Czantorii czy o zbójniku Ondraszku, który gnębił panów, a bronił biednych. To podczas owych wieczorów karpęckich rodziła się myśl o Zespole Pieśni i Tańca „Śląsk”. Wizja zespołu stała się rzeczywistością 1 lipca 1953 roku, gdy w koszęcińskim zamku rozbrzmiały muzyka, śpiew i taniec wybranej młodzieży wchodzącej w skład nowo utworzonego ansamblu „Śląsk”. Dla formacji tej Hadyna opracował ponad 250 pieśni ludowych na chór i śpiew solowy, a także muzykę do tańców. Na uwagę zasługuje także 13 pieśni pasyjnych i wielkanocnych. Ponadto pozostawił dwa koncerty fortepianowe i wiele innych utworów wokalnie-instrumentalnych. Jego występy z zespołem „Śląsk” oglądał cały świat, a wszystko zaczęło się w Karpętnej. Całe Zaolzie jest dumne ze światowych osiągnięć muzycznych wspaniałego ambasadora i wielkiego muzycznego mistrza Stanisława Hadyny. Zmarł w Krakowie 1 stycznia 1999 roku. Pochówek odbył się tydzień później w jego ukochanej Wiśle, gdzie przeżył wiele dobrych lat i gdzie ma swe miejsce na „wiślańskim Gróniczku”⁵.

W dniu 9 sierpnia 2018 roku przypadła 88. rocznica urodzin światowej sławy kompozytora, teoretyka i filozofa muzyki wywodzącego się z polskiej rodziny zaolziańskiej – prof. **Romana Bergera**, syna wybitnego ewangelickiego biskupa i teologa, który krzewił kulturę religijną i patriotyzm na Śląsku Zaolziańskim. Na okres jego

5 D. KADŁUBIEC: *Stanisław Hadyna – twórca niezwykły*. Chorzów 2000; *W pogoni za wiosną. Filmowy portret Stanisława Hadyny*, 2012, reż. P. MIELECH, J. LIPSKI.

dzieciństwa i wczesnej młodości rzutowały lata drugiej wojny światowej, a także lata przymusowej pracy fizycznej. W roku 1949 Roman Berger zdał egzamin maturalny w Państwowym Gimnazjum Realnym z Polskim Językiem Nauczania w Czeskim Cieszynie. Już w tym okresie czuł potrzebę dalszego kształcenia się w kierunku muzycznym i dzięki zrozumieniu tej potrzeby przez rodziców rozpoczął studia w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach w zakresie teorii u prof. Jana Gawłasa oraz fortepianu – u prof. Marty Furmanikowej. Los jednak nie był dla niego łaskawy. Podczas prześladowań stalinowskich Bergerowie byli zmuszeni przeprowadzić się wraz z rodziną na Słowację, do Bratysławy, gdzie Roman kontynuował studia w Wyższej Szkole Muzycznej w klasie kompozycji u prof. Dezidera Kardoša oraz fortepianu – u Frica Kafendy i Štefana Németha-Šamoránskiego, uzyskując dyplom z wyróżnieniem. Zaraz po studiach podjął wielokierunkową działalność artystyczną i pedagogiczną: wykładał propedeutykę kompozycji, muzykę współczesną i jako pierwszy ekspert tego przedmiotu – muzykę elektroniczną w Katedrze Teorii w Wyższej Szkole Muzycznej w Bratysławie. Jako zwolennik Praskiej Wiosny został niestety usunięty z pracy, a w konsekwencji – z życia muzycznego. Jednocześnie został uznany przez władzę za dysydenta i dotknięty represjami czechosłowackiej służby bezpieczeństwa. Mimo to w 1988 roku otrzymał prestiżową Nagrodę im. Herdera Uniwersytetu w Wiedniu przyznaną artyście za rozwijanie tradycji europejskich w dziedzinie kompozycji i teorii. W tym czasie o popularyzowanie jego twórczości zabiegał dyrektor Instytutu Wychowania Muzycznego Filii Uniwersytetu Śląskiego docent Ryszard Gabryś, zapraszając prof. Romana Bergera na liczne spotkania ze studentami, organizowane w tutejszej uczelni. Wielu studentów po raz pierwszy słyszało wtedy o muzyce elektronicznej.

Nie sposób przedstawić tu pełnego dorobku kompozytorskiego prof. Romana Bergera. Dość powiedzieć, że był on dostrzegany i doceniany, czego przykładem są wykonania utworów podczas „Warszawskiej Jesieni”, jak również podczas wielu festiwali i koncertów kompozytorskich w Polsce i innych krajach Europy. Nie ulega wątpliwości, że Berger wyrasta z polskiego pnia Śląska Cieszyńskiego, co sam zawsze zaświadcza i podkreśla. Nie zapominając o swoim rodowodzie, skomponował również utwór na chór męski do słów Henryka Jasiczka pt. *Litania do drzew* oraz utwór na kwartet smyczkowy *Piosenki z Zaolzia*.

Rozpatrując dotychczasowy dorobek prof. Romana Bergera, trzeba przede wszystkim dostrzec nowatorskie próby, będące znakiem rozpoznawczym kompozytora. Akcentując jego miejsce wśród osobistości życia muzycznego na Zaolziu, podkreślamy, że jest to kompozytor tworzący odrębnie, swoiście i oryginalnie, odporny na mody artystyczne, kroczący własnymi ścieżkami estetycznymi. Jego twórczość od lat prowokuje do dyskusji, uczy wrażliwości na przejawy bardziej awangardowej twórczości, otwierając w ten sposób drogę do współczesnej muzyki – polskiej i światowej⁶.

Kolejną wielką osobistością cieszyńskiego życia muzycznego był wzmiankowany już prof. Jan Gawlas, urodzony w Żukowie Dolnym na Zaolziu 27 grudnia 1901 roku pedagog, rektor Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach, pełniący

6 P. ZAGAR: *Roman Berger. 100 slovenských skladateľov*. Bratislava 1998, s. 45–46.

równocześnie funkcję organisty ewangelickiego Kościoła Jezusowego w Cieszynie, kompozytor i współtwórca współczesnego repertuaru Kościoła ewangelickiego na Śląsku, postać ceniona zarówno w kręgach śpiewaczych, jak i w akademickim środowisku kompozytorskim. Był wychowankiem Męskiego Seminarium Nauczycielskiego w Cieszynie i Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach, w klasach organów Bolesława Szabelskiego, fortepianu – Stefanii Allinówny i kompozycji – Witolda Friemanna. Kierował Chórem im. Ignacego Jana Paderewskiego w Świętochłowicach, chórem Gwiazda w Chorzowie i Chórem Cieszyńskiego Towarzystwa Śpiewaczego. Czas okupacji spędził w Cieszynie i Gnojniku na Zaolziu, pracując jako robotnik rolny i organista. W 1946 roku prowadził klasę organów i kompozycji oraz wykładał harmonię i kontrapunkt w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach (obecnie Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego). Do grupy jego studentów należeli m.in.: Edward Bogusławski, Ryszard Gabrys i Jan Wincenty Hawel. Jego bogaty dorobek składający się z ponad 100 utworów zebranych w 25 opusach obejmuje kompozycje chóralne, miniatury instrumentalne, utwory orkiestrowe, kameralne i organowe (do największych jego utworów należą *Preludia* i *Fuga* na organy). Warto dodać, że współtworzył współczesny repertuar Kościoła ewangelickiego na Śląsku, opracowując na chór około 60 pieśni kościelnych oraz publikując zeszyty dla organistów z opracowaniem organowym pieśni i tekstów liturgicznych. Za całokształt osiągnięć artystycznych i pedagogicznych otrzymał Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski. Zmarł 11 czerwca 1965 roku. Pochowany został na cmentarzu ewangelickim w Cieszynie⁷.

Podsumowując, pragnę zaznaczyć, że tematyka prezentowanych tu szkiców biograficznych poświęconych wybranym osobistościom życia muzycznego na Zaolziu stanowi zaledwie część wielobarwnej mozaiki zaolziańskiej rzeczywistości muzycznej. Jednak i ta przyczyni się do wzbogacenia wiedzy o zaolziańskim życiu muzycznym i pośrednio o kulturze, której korzenie tkwią w tradycjach całego Śląska Cieszyńskiego.

Alojzy Suchanek

Selected profiles of Evangelical musicians in Zaolzie

SUMMARY

The article was written to commemorate the 500th anniversary of the reformation of the Church by Martin Luther in Wittenberg. It presents selected profiles of Evangelical musicians in Zaolzie. Even though the subject matter of the present overview focuses on the personages which were distinguished, it does not venture to present a complete image of the music life of Zaolzie at all, which is deeply rooted in the history and the tradition of the entire Śląsk Cieszyński. This premise is also reflected by the election of memoirs, devoted to some and not all musical figures of Zaolzie, even though they would merit attention as well. In this context

7 E. BOCEK-ORZYSZEK: *J. Gawlas – w setną rocznicę urodzin*. W: *Polska muzyka współczesna. Kierunki – idee – postawy*. Red. M. DZIADEK, D. KADŁUBIEC. Katowice 2001; J. GOLEC, S. BOJDA: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej*. T. 1. Cieszyn 1993.

I am thinking about the activists of musical organisations, the conductors of ensembles of musicians and songsters, soloists, teachers of music, composers or the representatives of musical folklore, who occupy a prominent place of distinction among the number of significant figures of the Cieszyn land.

KEYWORDS: the Cieszyn land, the profiles of Evangelical musicians, the music-related figures of Zaolzie

Muzyczne tradycje wiślańskich luteranów

Wisła jest niezwykłym miejscem na mapie Polski, gdyż niemal od początków swego powstania pozostawała jedyną miejscowością zamieszkiwaną przez większość ewangelicką. Dla mieszkańców Wisły podstawą tożsamości jest zarówno śląskość, jak i wiara luterkańska, dlatego też w moim przekonaniu tradycję muzyczną tego miejsca należy postrzegać jako całość, nie ograniczając się ani do sfery religijnej, ani ludowej. W ten sposób podchodzili do tradycji autorzy, którzy w niej wyrosli, jak np. Maria Pilch¹. Rzadziej taki synkretyczny obraz przedstawiali natomiast badacze obserwujący wiślan z zewnątrz.

Wisła położona jest na terenie historycznego obszaru Śląska Cieszyńskiego w rejonach podgórskich. Współcześnie Śląsk Cieszyński określa się jako teren obejmujący dawne Księstwo Cieszyńskie, w 1920 roku podzielone na część polską i czechosłowacką². Początki osady, choć nie są wcale łatwe do odtworzenia, w świetle istniejących dokumentów przypadają z całą pewnością jeszcze na okres panowania książąt piastowskich. Według najnowszych badań osada licząca kilkanaście osób powstała pod koniec XVI wieku i stopniowo rozwijała się, przekształcając się w większy ośrodek w wyniku procesów osadniczych. Przez władców cieszyńskich sprowadzani byli osadnicy z Ustronia i Cisownicy, osiedlały się tam również wędrujące z południa plemiona wołoskie. Dla kształtowania się charakteru Wisły najważniejsze były dwa elementy stałe, niezależne od opcji politycznych i gospodarczych: wycinka i obróbka drewna

1 M. PILCHÓWNA: *Wisła, wieś słowiańsko-ewangelicka*. Bytom 1948. Syntetyczny obraz kultury muzycznej Wisły nakreśliła ostatnio również wiślanka Maria Szlaur-Bujok w artykule wydrukowanym w „Roczniku Wiślańskim”. Zob. M. SZLAUR-BUJOK: *Wiślańskie tradycje muzyczne*. „Rocznik Wiślański” 2013, t. 5, s. 19–26.

2 Etnograficznie i kulturowo Śląsk Cieszyński jest częścią Górnego Śląska, a wyodrębniony został przede wszystkim jako obszar odmiennie ukształtowany historycznie, zwłaszcza podczas wojen śląskich pomiędzy Prusami i Austrią (1740–1763). Zob. H. MRÓZ: *Środowisko geograficzne polskiego Śląska Cieszyńskiego*. W: *Śląsk Cieszyński: środowisko naturalne, zarys dziejów, zarys kultury materialnej i duchowej*. Red. W. SOSNA. Cieszyn 2001, s. 11.

oraz wypas owiec. Trudno znaleźć dowody na to, że w Wiśle znajdowali schronienie głównie uciekający przed prześladowaniami innowiercy. Takie wątki podkreślane były w dawniejszej literaturze, podczas gdy współcześni badacze twierdzą, że jeszcze za panowania Piastów ewangelicy w Cieszyńskim cieszyli się względną swobodą i nie musieli chronić się przed uciskiem. Badacze jednak są zgodni co do tego, że od początku dominującym wyznaniem na terenie Wisły był luteranizm³. Niestety, z tych najdawniejszych lat nie mamy zbyt wielu źródeł dostarczających informacji na temat sposobu życia ówczesnych wiślan.

Mimo że Wisła jest miejscowością z dużymi tradycjami, nie była znana poza lokalnymi obszarami aż do połowy XIX wieku. Początkowo opisywano ją jako atrakcyjną miejscowość uzdrowiskowo-wypoczynkową. Pozostawała przede wszystkim w kręgu zainteresowań geografów i geologów. Pierwsze wzmianki na jej temat zamieścił Ludwik Zejszner w czasopiśmie „Biblioteka Warszawska” z 1850 roku⁴. Do Wisły trafił także Lucjan Malinowski, filolog i dialektolog zbierający teksty śląskie, któremu zawdzięczamy jedno z pierwszych tekstów pieśni towarzyszących wielkanocnemu obrzędowi gaika⁵. Przy okazji badań śląskich należy wspomnieć ewangelika, syna pastora pochodzącego z Meklemburgii, Bogumiła Hoffa – wielbiciela i długoletniego przyjaciela Oskara Kolberga. Hoff był Wisłą do tego stopnia zauroczony, że najpierw często ją odwiedzał, by w końcu przenieść się do niej na stałe (1892). Zbierał materiały początkowo po to, by przekazać je Kolbergowi, jednak przyjaciel zachęcał Hoffa, aby wydawał je pod własnym nazwiskiem⁶. Efektem prac Hoffa stało się opublikowanie szkicu monograficznego poświęconego Wiśle i mieszkańcom Wisły⁷. Pieśni ludowe i opisy obrzędów z terenów Wisły znalazły również stałe miejsce w czasopiśmie „Zaranie Śląskie”, w którym za muzyczną stronę zapisów odpowiadał słynny organista i kompozytor cieszyński Andrzej Hławiczka, a po jego tragicznej śmierci – Jerzy Hadyna⁸. Innymi ważnymi osobami zbierającymi na tym terenie materiały byli nauczyciele Paweł i Ferdynand Pustówkowie, Jan Śliwka, Józef Goszyk i Józef Śniegoń. Począwszy od lat czterdziestych XX wieku ewangelicką Wisłę rozsławiała na łamach różnych lokalnych czasopism literatka i nauczycielka Maria Pilch. Badania terenowe,

3 J. SPYRA: *Wisła. Dzieje beskidzkiej wsi do roku 1918*. Seria: „Monografia Wisły”. T. 2. Wisła 2007, s. 19–24.

4 L. ZEJSZNER: *Źródła Wisły*. „Biblioteka Warszawska” 1850, t. 1, s. 429–430.

5 L. MALINOWSKI: *Zarysy życia ludowego na Szląsku*. „Ateneum” 1877, t. 2, s. 633.

6 Oskar Kolberg do Bogumiła Hoffa, list z dnia 14 listopada 1887 (1353). W: *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. III (1883–1890). Oprac. M. TURCZYNOWICZOWA. Wrocław–Kraków 1969, s. 461. Ze wspomnianego listu wiadomo też, że Kolberg dokonał poprawek w niektórych melodiach przekazanych mu przez Hoffa.

7 B. HOFF: *Lud cieszyński, jego właściwości i siedziby. Obraz etnograficzny*. Seria I: *Górale Beskidów Zachodnich*. T. 1: *Początki Wisły i Wiślanie*. Warszawa 1888. Autor zadedykował pracę Oskarowi Kolbergowi, zamieścił także list Kolberga, będący podziękowaniem za dedykację.

8 Pieśni były również publikowane w formie osobnych zeszytów pod nazwą *Pieśni ludu polskiego na Szląsku*. Ukazały się cztery takie zeszyty w latach 1907–1912, które zawierały też pojedyncze pieśni zarejestrowane w Wiśle.

prowadzone zarówno samodzielnie, jak i w ramach ogólnopolskiej akcji zbierania folkloru, podjął również Jan Tacina, nagrywając dla ekipy śląsko-dąbrowskiej takich wykonawców jak: Anna Czyż, Jan Cieślar i Zofia Cieślarowa, Andrzej Szalbót. Mimo że Tacina sam był ewangelikiem, nie zapisywał i nie nagrywał pieśni kancjonałowych. Wydaje się, że podobnie jak Andrzej Hławiczka uważał, iż pieśni te powinny być śpiewane w kościele w sposób ujednolicony, zgodnie z oryginalnymi wersjami zanotowanymi w zbiorach chorałów⁹.

Analizując wspomniane opracowania i źródła, można stwierdzić, że dwa nurty tradycji: religijny i ludowy były zawsze traktowane odrębnie. Chociaż zbieracze i badacze terenowi mieli świadomość odmiennego wyznania mieszkańców Wisły, to najczęściej w swoich zapisach i szkicach ograniczali się wyłącznie do spuścizny ludowej. Dziś dysponujemy więc całkiem bogatą kolekcją ludowych pieśni wiślańskich, obejmującą śpiewniki Ferdynanda Pustówki¹⁰ oraz Jerzego Droзда¹¹, a także opracowanymi przez Józefa Ligęzę i Stefana Mariana Stoińskiego tomami pieśni śląskich¹². Wisła jest też bogato reprezentowana w nagraniach archiwalnych pochodzących z lat 1951–1953¹³. Wobec braku zapisów śpiewów religijnych niestety trudno dziś wyrobić sobie pogląd na temat stylu śpiewu, wariantów melodycznych czy w ogóle specyficznego zasobu repertuarowego luteranów wiślańskich. Wprawdzie istnieją wzmianki o praktyce wykonywania śpiewów kancjonałowych, ale przynoszą one informacje głównie na temat okoliczności lub wskazują incipity konkretnych pieśni. Zachowane zapisy melodii z żywej tradycji można natomiast przypisać organistom bądź nauczycielom związanym z Cieszynem¹⁴. Niewiele wiemy więc o tym, jak śpiewało się w kościele w Wiśle, ponieważ trudno za wyczerpujący uznać komentarz Teodora Cienciały wyjaśniający, że wolne tempo śpiewu zależało od umiejętności organisty, który „z pewnym wysiłkiem umysłowym odczytywał nuty”¹⁵. Lukę w wiedzy o repertuarze religijnym częściowo wypełniły badania terenowe przeprowadzone przeze mnie w latach 2006–2008 w ramach realizacji projektu badawczego. Zarejestrowałam wówczas

9 Tacina jest także autorem księgi chorałowej do śpiewnika Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego wydanej w roku 1956, jednak przygotowany przez niego zbiór pozostał w rękopisie i nie został wykorzystany przez władze kościelne.

10 F. PUSTÓWKA: *Zbiór śpiewek wiślańskich*. Wisła-Malinka 1932.

11 J. DROZD: *Cieszyński śpiewnik regionalny*. Cieszyn 1978.

12 J. LIGĘZA, M. STOIŃSKI: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. T. 2. Kraków 1938.

13 Nagrania archiwalne przechowywane są w zbiorach Instytutu Sztuki PAN i obejmują kilkaset pozycji zarejestrowanych w Wiśle-Malince w latach pięćdziesiątych XX wieku. Wśród tych pieśni zidentyfikować można sześć przykładów pieśni kancjonałowych, w tym trzy w dwóch wersjach: wokalne i instrumentalnej (grane na trombicie).

14 Na uwagę zasługują zwłaszcza dwa rękopisy z cieszyńskiej biblioteki Tschammera: pierwszy z roku 1806, prawdopodobnie autorstwa nauczyciela Bernharda Pawłasa, i drugi, z datą 1835, opatrzony dwoma nazwiskami: Adam Jonietz (na karcie tytułowej) i Georg Schalboth (na okładce). Kolekcje zapisów chorałowych „z żywej tradycji” dopełniają zeszyty opracowań chorałowych i jednogłosowych melodii do polskiego kancjonału Jerzego Heczki autorstwa Jerzego Klusa, organisty Kościoła Jezusowego w Cieszynie.

15 T. CIENCIAŁA: *Historia parafii Ewangelicko-Augsburskiej w Wiśle*. Wisła 2003, s. 92.

bogată kolekcję pieśni z kancjonału Jerzego Heczki w wykonaniu pojedynczych śpiewaków oraz najważniejszych grup śpiewaczych z Wisły. Materiał ten został częściowo wydany na płycie zatytułowanej *Pieśniczki z kancenoła*¹⁶. Choć koncepcją wiodącą było rejestrowanie repertuaru religijnego, niejednokrotnie nagrywałam również repertuar ludowy, a zwłaszcza obrzędowy. W rozmowach wykonawcy podkreślali bowiem indywidualność repertuarową Wisły w stosunku np. do wyżej położonych miejscowości, takich jak Istebna, Jaworzynka czy Koniaków, zamieszkałych głównie przez katolików. Moją uwagę zwróciła wówczas niezwykle świadomość własnej odrębności i duma z małej wiślańskiej ojczyzny¹⁷.

Najciekawszy i najlepiej odzwierciedlający zróżnicowanie wyznaniowe mieszkańców Wisły wydaje się repertuar obrzędowy – tak religijny, jak i świecki. Częściowe jego omówienie znalazło się w publikacji Małgorzaty Kiereś, etnografa i dyrektora Muzeum Beskidzkiego w Wiśle. Ta – według określenia autorki – popularnonaukowa praca przynosi wiele informacji o obrzędowości dorocznej na obszarze Cieszyńskiego, z uwzględnieniem zarówno specyfiki wyznaniowej, jak i pogranicznego charakteru obszaru¹⁸. Autorka opierała się na wywiadach przeprowadzanych z przedstawicielami obu wyznań, wśród których ważnymi informatorami byli także mieszkańcy Wisły¹⁹.

Podczas gdy w dawnych latach obrzędy ludowe i zwyczaje religijne funkcjonowały w sposób naturalny, współcześnie utrzymanie tradycji wymaga specjalnych zabiegów i pielęgnowania. Rolę strażników tradycji pełnią głównie starsi mieszkańcy Wisły, wychowujący w duchu cieszyńskim i ewangelickim młode pokolenia oraz prezentujący odchodzące zwyczaje na forum parafii czy też na scenie podczas przeglądów. Nie brakuje jednak także spontanicznych działań. Można powiedzieć, że takie świadome pielęgnowanie tradycji jest okazją nie tylko do prezentowania obrzędów i dawnego repertuaru na scenie, gdyż „próbą generalną” staje się naturalny kontekst własnego domu, zaprzyjaźnionych sąsiadów czy też wielopokoleniowych rodzin. W Wiśle działa aż siedem grup śpiewaczych dla dorosłych i jeden zespół dziecięcy. Wszyscy spotykają się podczas corocznych koncertów kolędowych organizowanych w tutejszym kościele ewangelickim. Dawne kolędy wykonuje przede wszystkim istniejąca od 1933 roku grupa kolędnicza Wańcy z Wisły-Jawornika, natomiast piękne, zapomniane pieśni adwentowe i stołowe z kancjonału Jerzego Heczki, niegdyś śpiewane w wieczór

16 *Pieśniczki z kancenoła. Pieśni religijne ewangelików ze Śląska Cieszyńskiego*, 2008. Nagranie, wybór i opracowanie: A. NAWROCKA-WYSOCKA.

17 W jubileuszowym roku Kolberga powróciłam do Wisły, najpierw aby namówić zespół Stejzibianki na koncert ze starymi pieśniami kancjonałowymi podczas festiwalu „Wszystkie Mazurki Świata” w Warszawie, w roku 2015 natomiast prowadziłam nagrania i wywiady z panią Zuzanną Bujok i członkami założonych przez nią zespołów. Wyniki moich badań prezentowałam na konferencjach etnomuzykologicznych, w tym na międzynarodowej konferencji etnomuzykologicznej w Limerick w Irlandii.

18 M. KIEREŚ: *Doroczna obrzędowość w społecznościach zróżnicowanych religijnie na pograniczu polsko-czesko-słowackim*. Cieszyn 2007.

19 Ustalenia autorki stanowiły ważne źródło odniesienia dla niniejszego opracowania, uzupełnionego o własne nagrania oraz wywiady z informatorami.

wigilijny, prezentuje słuchaczom koncertów grupa Stejizbianki. Kolędowanie dziecięce, takie jak wiosenne *mojickzule* dziewczynek oraz *pastuszki* chłopców, pielęgnowane są w ramach przygotowań małych śpiewaków z grupy dziecięcej Mali Tkocze. Podobnie dzieje się z pozostałym bogatym repertuarem śpiewów wiślańskich, które przygotowywane są w celu prezentowania ich na scenach przeglądów regionalnych bądź też przed publicznością Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu²⁰.

W Wiśle cykl obrzędowy doroczny podporządkowany jest z jednej strony zmieniającym się porom roku, z drugiej zaś – kalendarzowi wprowadzonemu przez Kościół Ewangelicko-Augsburski. Oba te rytmy istnieją we wzajemnej harmonii i dopełniają się doskonale, wyznaczając codzienne życie mieszkańców. Na przestrzeń i czas ludowego kosmosu nałożyły się wzorce kultury religijnej narzucone przez Kościół. Luteranie nie stawiali wyraźnej granicy pomiędzy przestrzenią sacrum i profanum, dlatego równie ważne dla nich były świąteczne nabożeństwa kościelne i domowe. W niedzielę, kiedy nie można było uczestniczyć w nabożeństwie w kościele, czytano kazanie z *Postylli* Samuela Dambrowskiego i śpiewano pięć albo dziesięć pieśni z kancjonału Jerzego Heczki, przewidzianych na ten dzień. Korzystano z wykazu zamieszczonego na końcu śpiewnika, który obejmował pieśni zaczerpnięte z odpowiednich działów kancjonału i uporządkowane według kalendarza kościelnego²¹. W ten sposób można było utrwalić cały repertuar, gdyż śpiewało się wszystkie pieśni od początku do końca, a w nabożeństwie musieli uczestniczyć wszyscy domownicy, łącznie z dziećmi. Zwyczaj ten pielęgnowano przede wszystkim na wsiach, które nie posiadały własnego kościoła (zborownicy, aby do niego dotrzeć, musieli przemierzać wiele kilometrów).

Zjawiskiem wyjątkowym, właściwym tylko dla tego regionu (a więc i samej Wisły), było śpiewanie przed wieczrą wigilijną i po niej starych pieśni stołowych. Zwyczaj ten odróżniał społeczność ewangelicką Śląska Cieszyńskiego nie tylko od sąsiadów katolików, ale także od ewangelików w pozostałych regionach kraju. Nie praktykowali go ewangelicy Mazurzy, nie był on też znany na Górnym Śląsku. Zanim w latach sześćdziesiątych XX wieku nastąpiła wymiana repertuaru na popularne kolędy, ewangelicy śpiewali w swoich domach poważne, chorałowe pieśni. Wśród najdawniejszych pieśni śpiewanych przez śląskich ewangelików odnajdujemy najwięcej wpływów hymnologii czeskiej. Są to przede wszystkim pieśni bożonarodzeniowe, które w polskich kancjonałach protestanckich pojawiły się na długo przed wydrukowaniem kancjonału Jerzego Trzanowskiego. W kancjonał Walentego z Brzozowa z roku 1554 znajdują się takie pieśni jak *Aniołowie cni posłowie* czy *Chrystus Syn Boży*. Mają one nieco inną wersję tekstową, ale pochodzą ze wspólnego źródła: czeskich kancjonałów drukowanych w pierwszej połowie XVI wieku.

20 Należy zaznaczyć, że aż trzy z wymienionych zespołów zostały założone przez charyzmatyczną wykonawczynię: śpiewaczkę, poetkę i artystkę ludową Zuzannę Bujok. Wszystkie starają się pielęgnować muzyczny repertuar ludowy i religijny (zaczerpnięty przede wszystkim z kancjonału Heczki). Wcześniej zespoły te śpiewały głównie w kościele.

21 O zwyczaju tym możemy przeczytać we wspomnieniach Marii Pilch. Praktykowanie nabożeństw domowych potwierdzają również indagowani informatorzy, którzy pamiętają takie sytuacje z dzieciństwa i lat młodości.

Z obrzędów zimowych najbardziej popularny był obrzęd kołędowania, który pielęgnowały różne grupy zróżnicowane pod względem wieku i płci. Kołędowanie dziecięce obejmowało przede wszystkim chodzenie z połaźniczką lub *po winszu* przez najmniejsze dzieci. Oprawa muzyczna takiego zwyczaju była jednak bardzo skromna i ograniczała się do prezentacji jednej wybranej pieśni bożonarodzeniowej. O wiele bogatsze pod względem repertuarowym były zwyczaje *pastuszków* i kołędowanie grupy męskich kołędników przypadające w drugi dzień Bożego Narodzenia. Dramatyczne przedstawienie *pastuszków* miało zawsze taki sam przebieg i repertuar pieśniowy, stworzony przez urodzonego w roku 1819 tkacza z Jabłonkowa – Adama Sikorę. Podczas kołędowania dorosłych mężczyzn rozbrzmiewały zaś głównie kołеды adresowane do gospodarzy, gospodyni oraz charakterystyczne kołеды pasterzy beskidzkich. Pieśni kancjonałowe śpiewano czasami na zakończenie obrzędu. Niekiedy wykorzystywano tylko popularną melodię pieśni kancjonałowej, podkładając na wzór kontrafaktury tekst świecki.

Czas wiosenny w kalendarzu kościelnym obejmuje okres Wielkiego Postu i Zmartwychwstania Pańskiego. Dla społeczności ewangelickiej to właściwie najważniejszy okres roku, podkreślany odpowiednim strojem i częstszym uczestnictwem w nabożeństwach – przede wszystkim w piątki, kiedy śpiewane były piękne i bogato reprezentowane w kancjonałach Heczki pieśni pasyjne. Nie odbywały się w tym czasie żadne zabawy, a wśród pieśni dominowały te o charakterze religijnym. Społeczność ewangelickiej Wisły nie znała również żadnych obrzędów związanych z zabiegami wypędzania zimy, takich jak np. *Morzanny*, popularne na terenach pobliskich miejscowości Trójwsi. Kulminacyjnym momentem dla ewangelików był Wielki Piątek, podczas którego czytano kazania z *Postylli* Dambrowskiego i śpiewano pieśni wielkopostne. Powstrzymywano się przy tym od prac gospodarskich.

Pierwszy dzień Wielkanocy przeznaczony był na modlitwę w domu i w kościele. Charakterystyczne dla Wisły było odprowadzanie jutrzni na cmentarzu. Dopiero w Poniedziałek Wielkanocy po Wiśle chodziły *mojczkule*, czyli trzy małe dziewczynki ubrane w stroje i wianki, niosące przystrojoną kolorowymi bibułkami i wydmuszkami gałązkę. Śpiewały one piosenkę o gaiczku, przymawiając się o datki, ale nie wchodziły do domu, tylko zatrzymywały się pod oknami. Zwyczaj chodzenia z *maikiem* lub *gaikiem* dość wcześnie odnotowano na terenie całego Śląska: najwcześniejsze opisy i zanotowane teksty zawdzięczamy filologowi i językoznawcy Lucjanowi Malinowskiemu; tekst wraz z melodią opublikował również Bogumił Hoff w swojej monografii Wisły²². Współcześnie zwyczaj chodzenia z *maikiem* jest również żywy – *mojczkule* chodzą najczęściej w odwiedziny do najbliższych sąsiadów i rodziny. Kiedyś dziewczynki te wywodziły się z najbiedniejszych rodzin, jednak obecnie, niezależnie od statusu materialnego, wykorzystują okazję, aby zgromadzić pieniądze na własne potrzeby. Kolejnym ważnym świętem jest Zesłanie Ducha Świętego, które celebrowane jest najpierw w kościele, a następnie w gronie najbliższej rodziny podczas jedzenia wajeńnicy

22 L. MALINOWSKI: *Zarysy życia ludowego na Szląsku...*, s. 633; B. HOFF: *Lud cieszyński, jego właściwości i siedziby...*, s. 57–58.

(jajecznicy). Spotkania są okazją do śpiewania głównie pieśni ludowych oraz do tańca. Podczas nabożeństw w Dniu Zesłania Ducha Świętego albo też wcześniej, w okresie między Wielkanocą a Zielonymi Świątkami, często odbywają się konfirmacje, czyli egzaminy z prawd wiary ewangelickiej dla młodzieży.

W kalendarzu kościelnym obejmującym Półrocze Kościoła, które rozpoczyna się od pierwszej niedzieli po Trójcy Świętej (koniec maja lub początek czerwca), także można odnotować kilka ważnych świąt. W Wiśle najważniejszym wydarzeniem dla społeczności są tzw. *poświęcki*, a więc rocznice założenia kościoła, czyli wmurowania kamienia pod budowę. W tym dniu (29 czerwca, czyli dzień Piotra i Pawła) odprowadzane są dwa równoległe nabożeństwa – w kościele i na dziedzińcu kościoła. Podczas nabożeństwa na wolnym powietrzu przygrywa często orkiestra dęta. Innym ważnym wydarzeniem jest Święto Żniw, które w Kościele Ewangelicko-Augsburskim przypada na pierwszą niedzielę po Dniu św. Michała (ten ostatni – 29 września). W kościele śpiewa się pieśni ze specjalnego działu kancjonału na Święto Żniw (np. pieśń Jana Kochanowskiego *Czego chcesz od nas, Panie*). Ponadto odbywa się procesja dziękczynna z darami z płonów. Pod koniec roku kościelnego następują trzy niedziele poświęcone rzeczom ostatecznym i rozważaniom o Dniu Sądu. Również i na te okoliczności Kościół posiada odrębny repertuar, który w przeszłości często śpiewany był podczas nabożeństw domowych, a niektóre z pieśni wykonywano także podczas czuwania przy zmarłych i w czasie pogrzebów. Omawiając cykl doroczny luteranów wiślańskich, nie można również pominąć Święta Reformacji, podczas którego organizowane są często, oprócz nabożeństw reformacyjnych, koncerty i wieczornice pieśni.

Z porównań wynika, że na płaszczyźnie obrzędowej wpływy ewangelicyzmu doprowadziły do zredukowania liczby ludowych zwyczajów, ograniczenia rekwizytów i dekoracji oraz uproszczenia przebiegu dramatycznego. Z obrzędowości dorocznej społeczności ewangelickiej prawie w całości zostały wyeliminowane obrzędy o charakterze magicznym (jak np. topienie marzanny, sobótki). Można powiedzieć, że ludowa obrzędowość została oczyszczona z rekwizytów i dekoracji, podobnie jak liturgia i wnętrze kościoła z adiafor (elementów niepotrzebnych).

O ile wydaje się całkowicie naturalne funkcjonowanie obok siebie repertuaru religijnego i ludowego w obrzędach podporządkowanych kalendarzowi świątecznemu, o tyle o przeplataniu się wspomnianych warstw repertuarowych w sytuacjach codziennych i zwyczajnych mówi się o wiele rzadziej. Tymczasem wiślańscy śpiewacy w wywiadach niejednokrotnie podkreślali, że dawniej „pieśniczki z kancenoła” były – tak jak pieśni ludowe – śpiewane np. podczas przygotowywania śniadania, sprzątania czy obrządzania krów, nie było też niczym dziwnym, że podczas spotkań przy darciu pierza rozbrzmiewały ballady, pieśni miłosne i pieśniczki z kancjonału. Te ostatnie czerpano z działów kancjonału zawierających pieśni modlitewne przeznaczone do śpiewania w różnych porach dnia i w ważnych momentach życia. Były wśród nich również pieśni dydaktyczne – jak ta o pijaństwie, często śpiewana przez cieszyńskie kobiety swoim mężom. Wielu wykonawców przypisywało niezwykłą moc (np. uratowania życia czy pomocy w trudnych chwilach) pieśni z kancjonału Trzanowskiego *Pan Bóg jest mą siłą*.

Pojedyncze pieśni kancjonałowe były także włączane w obrzęd wesela. Wśród najczęściej śpiewanych wykonawcy wymieniali: *Kto się w opiekę, Idźcie do ołtarza, Ojcowski dom*. Maria Pilch wspomina natomiast, że bardzo popularną pieśnią śpiewaną podczas wesela była pieśń kancjonałowa *Przebudź się duszo ze snu ciężkiego* rozbrzmiewająca pod zamkniętą chałupą młoduchy zaraz na początku wesela²³. Najbardziej popularną melodią intonowaną podczas wesela jest z całą pewnością śląska wersja melodyczna pieśni *Kto się w opiekę*, na którą śpiewano dostosowane do okoliczności teksty.

Jednym z najbardziej rozbudowanych działów kancjonału był dział pieśni pogrzebowych. Przy wyborze repertuaru występowała duża swoboda, gdyż za przebieg całego czuwania przy zmarłym odpowiadał *czytok* lub *śpiwok* pogrzebowy. Przez kolejne trzy wieczory aż do pogrzebu (albo tylko w dzień pogrzebu) to on prowadził modlitwy i śpiew, intonując wybrane przez siebie pieśni.

Do specyficznego zwyczaju należało też śpiewanie i odgrywanie na trombicie zarówno pieśni świeckich – najczęściej pasterskich, jak i religijnych hymnów. W sposób poetycki opisuje to znowu wiślanka Maria Pilch: „Ja, co to było za grani... choćby ci to łopowiadał, nie bydziesz wiedziała [...]. To tak wyciągnął pięknie pieśniczke, jakąś jeny chciała – kościelną, świecką, jak na jakim klarencie... Jeszcze szumnij. A tak sie to jeny niosło po gróniach...”²⁴.

Takie ludowe odtrąbienie pieśni religijnych mogło być wzorowane na zwyczaju odgrywania z wieży kościoła chorałów podczas wielkich świąt religijnych. O tego typu praktykach obecnych na terenie Wisły niestety nie ma wielu informacji. Najciekawszy, a zarazem spektakularny opis odnosi się do święta czterechsetlecia reformacji obchodzonego w kościele wiślańskim w listopadzie 1917 roku: „Gdy licznie zebrani ludzie wychodzili z kościoła, znowu na wysokości wieży odezwały się melodye pieśni: Wszyscy co składają i Pan Bóg jest mą siłą. W sam zaś poranek tej niedzieli jubileuszowej budził wspomniany młody zborownik o 5. godzinie rano zborowników odegraniem pieśni *Przebudź się duszo*...”²⁵.

Fakt, że wiele pieśni religijnych i świeckich miało wspólny kontekst, gdyż rozbrzmiewały obok siebie – czy to podczas obrzędów dorocznych, zwyczajów rodzinnych, czy podczas wykonywanych prac codziennych i spotkań towarzyskich, nie pozostał bez wpływu na ich kształt i styl wykonania. Nie prowadzono na ten temat szczegółowych badań, jednak porównanie repertuaru kancjonałowego i ludowego pozwala na pozyczenie kilku ogólnych obserwacji.

Dla pieśni ludowych, zwłaszcza tych nagranych w latach pięćdziesiątych i zapisanych w źródłach, charakterystyczne są wąski ambitus i oparcie na skali pentachordalnej bądź rozszerzonej przez dodaną kwintę lub septymę. Dość duża grupa melodii prezentuje także skale modalne kościelne – zwłaszcza eolską, frygijską i jońską. Jeśli

23 M. PILCHÓWNA: *Wisła, wieś słowiańsko-ewangelicka...*, s. 77.

24 Ibidem, s. 28.

25 *Wisła (Jubileusz reformacyjny)*, [wzmianka prasowa w rubryce *Z Kościoła i szkoły*]. „Nowy Czas” 1917, nr 47, s. 376.

chodzi natomiast o charakterystyczne cechy melodii kancjonałowych, to znajdziemy sporo przykładów wariantów melodii oryginalnych bądź też melodie tzw. własne, niepokrywające się z zapisami oryginalnymi. Do bardzo częstych elementów wzbo-gacających warianty należą zmiennie intonowane stopnie (zwłaszcza kwarta, tercja i seksta), co prowadzi do powstania mieszanych tonalności. W niektórych melodiach widoczne jest też podobieństwo kadencyjne. Poza tym wydaje się, że podobne było tempo wykonywania melodii – bardzo powolne i stwarzające pokusę ozdabiania melizmatami linii melodycznej.

Na początku opracowania pojawił się postulat, aby tradycję wiślańskich luteranów postrzegać jako całość, okazuje się jednak, że współczesny wykonawca starający się pielęgnować tę tradycję ciągle zmuszany jest do dokonywania wyboru. Na własnym terenie szczególnie kobiety obawiają się wykonywać repertuar świecki, żeby nie narazić się konserwatywnej społeczności luterskiej: „[...] tu by nas ludzie zjedli, że my baby chodzimy do kościoła i taki rzeczy śpiwomy na scynie”²⁶. Na przeglądach – czy to regionalnych, czy też ogólnopolskich – rzadko prezentują śpiewy z kancjonału, gdyż te zazwyczaj kwalifikowane są przez komisje jako „nieludowe” i sprawiają kłopot w ocenie.

Arleta Nawrocka-Wysocka

The musical traditions of Wisła Lutherans

SUMMARY

For the residents of Wisła, the basis of identity is associated with both Silesianness as well as the Lutheran faith, therefore in the article the musical tradition is presented as a whole which involves both the religious and the folk sphere. Almost from its inception Wisła remained the only place which was inhabited by an Evangelical majority. In spite of this, the research works and the sources always treated the two trends of tradition – the religious and the folk one – separately. Even though the collectors and the field researchers were aware of the different religion of the residents of Wisła, they usually confined their records and sketches exclusively to the folk legacy. The gap in the knowledge of the religious repertoire was partially filled in by the field research conducted by the author in the years 2006–2008 within the framework of the realisation of a research project.

The most interesting and the one which reflects the religious diversity of the residents of Wisła best is the ceremony-related repertoire – both the religious and the secular one. The annual ceremony-related annual cycle which occurs in Wisła was subordinated, on the one hand, to the progression of the seasons of the year, on the other hand to the calendar which was introduced by the Evangelical Church of the Augsburg Confession. Both of these rhythms exist in mutual harmony and they complement each other perfectly, determining the day-to-day life of the residents. An exceptional phenomenon, which is peculiar exclusively to this region (and therefore also Wisła itself), was associated with the singing of table songs before the Christmas Eve supper and after it. This custom distinguished the Evangelical

²⁶ Wspomina o tym w rozmowie z Grażyną Kubicą Małgorzata Kiereś, dyrektor muzeum. Por. G. KUBICA: *Śląskość i protestantyzm*. Kraków 2011, s. 279.

community of Śląsk Cieszyński not only from the Catholic neighbours but also from Evangelicals in the remaining parts of the country.

On the basis of instances of comparison we may conclude that on the custom-related plane the influences of Evangelicalism brought about the reduction of the number of folk customs, the limitations of the number of props and decorations and the simplification of the dramatic course of ceremonies. The ceremonies associated with magic (such as the so-called drowning of the marzanna, sobótki) were eliminated almost completely from the set of annual celebrations of the Evangelical community.

Whereas in the early years the folk ceremonies and religious customs functioned in a natural manner, nowadays the maintenance of tradition requires special effort and care. Such a role of guardians of tradition is performed mainly by the senior residents of Wisła who raise new generations in the Cieszyn and Evangelical spirit and who present departing customs in the forum of the parish or at the stage during festivals. A peculiar custom was associated with the singing and the performance by means of the trombita of both secular pieces – usually pastoral ones – as well as religious hymns.

The fact that many religious and secular songs shared a common context, for they were performed alongside each other during annual ceremonies, family customs, the performance of daily chores and social meetings, exerted an influence on the form and the style of the performance of the said songs. A narrow ambitus and the pentachordal scale, sometimes extended by an additional fifth or seventh, is peculiar to folk songs, especially those which were recorder in the 1950s and which were written in the sources. A relatively large group of melodies also represents modal church scales – especially the Aeolian, Phrygian and Ionic ones. Some religious and folk melodies also feature cadence-related similarity. Moreover, it seems that the tempo of the performance of both repertoires was similar – it was very slow and it tempted the performance to adorn the melodic line with melisma.

The modern performer who attempts to nurture the syncretic form of it, is continuously forced to make a choice. Especially women, in their own field, are reluctant to perform secular repertoire lest they incur a negative attitude on the part of the conservative Lutheran community. Doubts also continuously accompany Wisła songsters when they choose their repertoire to be performed at the regional or state-wide festivals. They do not decide to present “pieśniczki z kancenoła” on the stage, for the latter, qualified by the committee to be “non-folk”, became a source of embarrassment and they present problems in terms of evaluation.

KEYWORDS: Lutherans, the Evangelical Church of the Augsburg Confession, Wisła, hymnal song, folk tradition

Zbigniew Jerzy Przerembski

UNIWERSYTET WROCŁAWSKI

Cieszyńskie prymaty folklorystyczne

Śląsk Cieszyński – ziemia piękna, bo powstała z uśmiechu Boga, jak przekonała nas Zofia Kossak, a ponadto przypominająca uśmiech dziewczyny, co dodał Gustaw Morcinek¹. Ziemia ta należy do tych nielicznych już części Polski, w których do naszych czasów zachowało się stosunkowo dużo przejawów dawnego folkloru, nie do końca jeszcze przetworzonego przez nieubłagane tryby folkloryzmu. Odnosi się to zwłaszcza do południowej, górskiej części regionu – Beskidu Śląskiego, gdzie przecież wciąż jeszcze, chociaż na ogół w innych okolicznościach, gra się na gajdach, huślach i wszelakich pischczalkach, dmie w trombity, wykonuje te instrumenty według starych wzorów², gdzie się tańczy owięzioki oraz kołęduje zimą i wiosną³. Starzy górale wciąż pamiętają, że gajdosz to jeszcze nie muzyka; dopiero gajdosz ze skrzypkiem tworzą muzykę, czyli kapelę, która i tak nazywana jest gajdoszami⁴. Wiąże się to z dawnymi funkcjami kulturowymi gajdoszy, wykraczającymi poza funkcje wyłącznie muzyczne⁵. Z kolei ściśle już muzyczny wpływ gajd, czyli dud, głównego niegdyś instrumentu tradycyjnej praktyki muzycznej w naszym kraju, potwierdzanego źródłowo już w średniowieczu⁶, przejawia się w wykonywaniu przez skrzypków dudowej formuły inicjalnej, nawet

1 Por. J. JURGAŁA-JURECZKA: *Historie zwyczajne i nadzwyczajne, czyli znani literaci na Śląsku Cieszyńskim*. Cieszyn 2009, s. 3.

2 Do najwybitniejszych współczesnych muzyków i budowniczych instrumentów, dbających o zachowanie tradycji regionu, należy Zbigniew Wałach z Istebnej.

3 K. SZYSZKA: „*Dej Pón Bóg wieciór, dziyń wiesioły*” – o kołędowaniu w Beskidzie Śląskim. „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2013, t. 11, s. 175–196.

4 M. KIEREŚ: *Okruchy beskidzkiego muzykowania. O góralskich nutkach. Tydzień Kultury Beskidzkiej*. dodatek do „Gazety Wyborczej” 1997, nr 179, s. 6–7.

5 Odnosi się to także do dudziarzy w innych regionach Polski – zob. Z.J. PRZEREMBSKI: *The muzykant as a product of nature and of culture*. „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2009, t. 8 (theme issue: *Music between nature and culture*), s. 119–136.

6 Z.J. PRZEREMBSKI: *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej*. Warszawa 2006, s. 120–121, 144–146.

wtedy, gdy grają bez dudziarza, w kapeli o innym składzie instrumentalnym. W miejscowościach Beskidu Śląskiego wciąż jeszcze można usłyszeć dudziarza i skrzypka grających w archaicznym stylu heterofonii wariacyjnej, w którym każdy z muzyków realizuje swój wariant granego wspólnie wątku muzycznego⁷. Wątek w etnomuzykologii (ale też w folklorystyce, instrumentologii – w odniesieniu do ludowych instrumentów muzycznych) rozumiany jest jako wzór melodii, swego rodzaju idea muzyczna. Tak pojęte wątki, charakterystyczne dla muzyki ludowej regionu (czy też wykraczające poza dany region) znali (częściowo znają nadal) kompetentni kulturowo muzycy. Są one jednak poznawalne jedynie poprzez ich praktyczną realizację w postaci wariantów. Liczba wariantów jest niepoliczalna, jako że powstają one z każdą tradycyjną realizacją wątku. Zatem improwizacje, twórczy sposób wykonania to specyfika tradycyjnych muzykantów. Trzeba też podkreślić, że w ten sposób grano (a na Śląsku Cieszyńskim w pewnej mierze nadal gra się) nie tylko solowo, ale też w kapelach⁸.

Jednocześnie jednak zasobny region cieszyński wcześniej mógł sobie pozwolić na wprowadzanie „nowinek” do swej tradycyjnej kultury – należą do nich zmiany instrumentarium kapel ludowych pod względem ilościowym i jakościowym. Ten pierwszy aspekt pojawił się na Śląsku co najmniej na przełomie XVII i XVIII wieku. Działający tam od 1704 do 1708 roku znakomity niemiecki kompozytor Georg Philipp Telemann – zatrudniony jako kapelmistrz na dworze hrabiów von Promnitz w Żarach (należących do Łużyc Dolnych), a następnie w górnośląskiej Pszczynie, a więc nieco na północ od ziemi cieszyńskiej, zauważył w większych miejscowościach rozszerzanie składów tradycyjnych dudowo-skrzypcowych kapel nawet do 36 dud i 8 skrzypiec. Odnosił to ogólnie do karczem Śląska (a także do środkowomorawskiego regionu Haná oraz do Krakowa). Wyraził też nadzwyczaj dobrą opinię o polskich muzykantach i ich twórczych zdolnościach⁹.

Około trzydziestu lat wcześniej (w 1677 roku) w dolnośląskim Żaganu ukazała się druga część podręcznika muzycznego Wolfganga Caspara Printza pt. *Phrynis mytilenaeus*. Jej autor, kompozytor, muzyk i kapelmistrz, od 1662 roku związany był z dworską kapelą hrabiów von Promnitz w Żarach, podobnie jak później Telemann. Na karcie przedtytułowej tego dzieła widnieje rycina, która „przedstawia grupę

7 Na temat wątku muzycznego (i tekstowego) oraz jego wariantów w folklorze piszą m.in.: W. SUPPAN: *Zur Verwendung der Begriffe Gestalt, Struktur, Modell und Typus in der Musikethnologie*. In: *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien*. Hrsg. D. STOCKMANN, J. STĘSZEWSKI. Kraków 1973, s. 48; F. HOERBURGER: *Was ist Volksmusik? In: Heutige Probleme der Volksmusik*. Hrsg. H.-D. DYROFF. Pullach 1973, s. 17; J. BARTMIŃSKI: *O języku folkloru*. Wrocław 1973, s. 40; H. BRAUN: *Musikalische Strophenvarianten*. In: *Handbuch des Volksliedes*. Band 2. Hrsg. R.W. BREDNICH. München 1975, s. 532; B. LINETTE: *Obrzędowe pieśni weselne w Rzeszowskim. Typologia wątków muzycznych jako kryterium wyznaczania regionu etnograficznego*. Rzeszów 1981, s. 49–53.

8 Ł. KAMIEŃSKI: *Z badań nad folklorem muzycznym Wielkopolski*. „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 1932, t. 3, s. 54.

9 G.Ph. TELEMANN: *Autobiografie, 1718, 1729, 1740*. Red. J. ZIEMBIŃSKI. Przeł. J. PROKOPIUK. Pszczyna 1994, s. 33–34.

grajków miejskich wychodzących z centralnie umieszczonej bramy przykościelnego cmentarza na ulicę miasta”¹⁰. Każdego z muzykantów oznaczono literą objaśnioną w legendzie u dołu ryciny: „A. Pfeif-hans. B. Centrum. C. Bockmerten. D. Leyermatzs. E. Schergeiger. F. Jean-Tambour”. Nie wszystkie z tych oznaczeń są dostatecznie jasne, trzeba zatem dodać, że muzykanci grają na piszczałce (prawdopodobnie szalamai), skrzypcach, dudach (o cechach kozła), lirze korbowej, basach i dwumembranowym bębnie (w kolejności oznaczeń, czyli od lewej do prawej – od strony patrzącego).

W Księstwie Pszczyńskim, gdzie głównie przebywał wspomniany wcześniej Telemann, na dudach grano jeszcze w drugiej połowie XVIII wieku – jak np. w kwietniu 1768 roku w pobliżu zamku w Pszczynie, prawdopodobnie z kapelą dworską¹¹.

Można przypuszczać, że na rozbudowę ludowych kapel wpływały w pewnej mierze kapele miejskie, a także dworskie, zwłaszcza te specjalnego przeznaczenia, zwane na terenach niemieckojęzycznych: Bock-Pfeiffer (Bockpfeifern), Jagdpfeifer, Wallachen, Heyducken, Leibhusaren czy Kammerhusaren, w których skład co najmniej od lat siedemdziesiątych XVI wieku do połowy XVIII stulecia, a miejscami jeszcze w XIX wieku, mogły wchodzić dudy (głównie kozły, nazywane tam Polnischer Bock), na których grali polscy, ale też czescy, łużyccy czy niemieccy dudziarze¹². Odnosi się to do obszarów środkowoeuropejskich, zwłaszcza Saksonii czy Śląska. Podobne zespoły, także specjalnego przeznaczenia, można było spotkać na warszawskim dworze królewskim w czasach saskich (władcy z dynastii Wettinów mieli je zarówno w Dreźnie, jak i w Warszawie¹³), czasem też w magnackich pałacach, jak np. w pałacu stołecznym księcia Janusza Sanguszki, który w połowie XVIII wieku miał m.in. kapelę złożoną „z dwunastu góralów na dudach i bębenkach grających; tych nie zażywał, tylko czasem i na krótką chwilę, dla uciechy kompanii i dla ocucenia swoim hałasem zmysłów jego winem zamroczonych”¹⁴. Jeszcze w następnym stuleciu, od końca jego drugiej dekady, nawet stu dudziarzy naraz miało grywać w Wielkopolsce, zachęconych przez księcia Karla Alexandra von Thurn und Taxis, właściciela dóbr krotoszyńskich, co usłyszał Łucjan Kamiński od starych dudziarzy wielkopolskich¹⁵.

10 A. KOLBUSZEWSKA: *Przy wtórze cytry i przy dźwięku harfy*. W: *Musica sacra. Motywy muzyczne w sztuce śląskiej XIII–XVIII w.*, katalog wystawy, oprac. M. ZDUNIAK, R. NOWAK, A. KOLBUSZEWSKA, A. KNAST. Wrocław 1997, s. 119 oraz ilustracja.

11 J. POLAK: *Poczet Panów i Książąt Pszczyńskich*. Cz. 2. Pszczyna 2007, s. 11; J. KRUCZEK: *Z dziejów muzycznych Panów i Książąt Pszczyńskich: od Promnitzów do Hochbergów*. Pszczyna 2009, s. 25.

12 Z.J. PRZEREMBSKI: *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej...*, s. 84–86.

13 T. LIPIŃSKI: *Czasy Augusta III wystawione w piśmiennych z owej epoki zabytkach*. „Biblioteka Warszawska” 1846, nr 1, s. 473–474; J. PROSNAK: *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*. Kraków 1955, s. 40; E.A. BOWLES: *Musical ensembles in festival books 1500–1800: an iconographical & documentary survey*. Michigan 1989, s. 4, 397; A. ŻÓRAWKA-WITKOWSKA: *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*. Warszawa 1997, s. 139, 142.

14 J. KITOWICZ: *Pamiętniki, czyli historia polska*. Opracowała i wstępem poprzedziła P. MATUSZEWSKA, komentarz Z. LEWINÓWNA. Warszawa 1971, s. 61.

15 J. PIETRUSZYŃSKA (SOBIESKA): *Dudy wielkopolskie*. Poznań 1936, s. 58.

Zwiększanie liczby dud miało niekiedy miejsce także na obszarach karpackich. W Tatrach, jak powiedział Adolfowi Chybińskiemu zakopiański dudziarz Stanisław Gąsienica Janków nazywany Gładczanem, czterech dudziarzy grywało wspólnie na Hali Kondratowej¹⁶. W Beskidzie Śląskim, zdaniem Teofila Wałacha powołującego się na „najstarsze kroniki” (których jednak bliżej nie określa), w kapelach weselnych grało nawet czterech gajdoszy¹⁷.

Zwiększanie składów kapel miało zapewne miejsce w odświętnych okolicznościach, a więc właśnie podczas wesel, ale też przy innych uroczystych okazjach – już nie tylko dla „swoich”, ale też dla „obcych”, co można traktować nie tylko jako zmianę ilościową, ale też jakościową, a ponadto – jako następny cieszyński prymat folklorystyczny. Należy w tym miejscu przywołać przede wszystkim obchody sześćdziesięciolecia panowania cesarza Franciszka Józefa, organizowane w 1908 roku, będące okazją do ukazania szerokiej publiczności m.in. elementów folkloru z różnych stron rozległego państwa austro-węgierskiego. Wówczas to, 12 czerwca, ulicami Wiednia przeszedł pochód jubileuszowy złożony z osób wyobrażających znane postaci historyczne i współczesne, z przedstawicieli różnych stanów społecznych, grup narodowych, etnicznych, zawodowych – w tym ze Ślązaków. Sprawozdawca „Gwiazdki Cieszyńskiej” pisał: „Grupa śląska przedstawiała się wcale ładnie, tylko jej charakter polski był trochę za mało zaznaczony. Na czele, jak zawsze na Śląsku, szli Niemcy, to jest wesele niemieckie z zachodniego Śląska, witane przez Niemców okrzykami *heil*. Potem maszerowali górnicy z Karwiny z kapelą, za nimi szło 40 dziewcząt i kobiet od Cieszyna w wałaskich strojach, które się ogólnie podobały. Dalej jechali nasi dzielni górale na koniach, inni szli pieszo i przygrywali od czasu do czasu na olbrzymich fujarach. Zakończenie pochodu śląskiego tworzyli Jabłonkowie i Jabłonkownianki w swoich oryginalnych strojach. Grupa śląska liczyła 500 osób, 80 koni i 4 wozy. Skromni i potulni Polacy śląscy byli też skromni i potulni w Wiedniu”¹⁸. Wcześniej (16 maja) przedstawiciele Wisły, Istebnej, Koniakowa, Jaworzynki, Mostów, Łomnej i Nawsia ustalili szczegóły wiedeńskiego występu folklorystycznego, także dotyczące zwiększenia składu kapeli: „na czele pójdzie muzyka, a więc czterej grajkowie na skrzypcach a dwaj na »gajdach«, za nimi dwaj owczarze z »fujarkami« i »baczówką«, a dalej wesele, więc starosta ze starościną, družba z družką, żenich z młoduchą i goście weselni”¹⁹. Istotnie, na fotografii wydanej jako karta pocztowa przez wiedeńską firmę Photobrom widzimy, że górali śląskich prowadzi czterech huślistów i dwóch gajdoszy. Liczna grupa wykonawców z Beskidu Śląskiego przedstawiła w Wiedniu *Wesele górali śląskich (istebniańskich, jaworzyńskich)* z pieśniami, muzyką i tańcami, a Andrzej Szalbot „Szkawrański”

16 A. CHYBIŃSKI: *Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu*. „Prace i Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne” 1924, t. 3, nr 3, s. 85.

17 T. WAŁACH: *Historie wołoskie*. Kraków 2002, s. 116.

18 *Pochód jubileuszowy w Wiedniu*. „Gwiazdka Cieszyńska” 1908, nr 49, s. 243–244.

19 *Pochód jubileuszowy we Wiedniu*. „Gwiazdka Cieszyńska” 1908, nr 42, s. 208.

zaprezentował grę na trombie. Występy te wzbudziły zainteresowanie i uznanie cesarza oraz licznie zgromadzonej publiczności²⁰.

Już kilka lat przed uroczystościami wiedeńskim w 1901 roku muzykanci z Istebnej grali na polanie Przysłop pod Baranią Górą w znajdującym się tam wówczas (później przeniesionym do Wisły) dworze myśliwskim Habsburgów przed arcyksięciem Fryderykiem i jego gośćmi²¹.

Występy tych nieformalnych jeszcze, tworzonych doraźnie grup górali z Beskidu Śląskiego były mniej lub bardziej opracowane, przedstawiane w formie pokazu dla „obcych”. Pozwala to traktować je jako pierwsze przejawy folkloryzmu. W tych właśnie występach szukają swoich korzeni zespoły regionalne z beskidzkiej Trójwsi, zwłaszcza Zespół Regionalny „Istebna”, zgodnie z taką „arytmetyką” obchodzący w 2016 roku jubileusz 115 lat istnienia.

W Trójwsi tradycyjny dla Beskidu Śląskiego (ale też dla Beskidu Żywieckiego oraz Wielkopolski) skład kapeli – dudy i skrzypce – po drugiej wojnie światowej zaczęto podwajać (dwoje dud i dwoje skrzypiec), zwłaszcza grając podczas większych uroczystości²², co wcześniej czyniono już w sąsiedniej Herczawie (Hrčava), znajdującej się obecnie na terenie Czech.

Jakościowe (choć też czysto ilościowe) przemiany instrumentarium muzyki ludowej Śląska Cieszyńskiego łączą się z wprowadzaniem do praktyki muzycznej innych, zwłaszcza nietradycyjnych, a nawet nieludowych instrumentów. Należą do nich cymbały, które prawdopodobnie nie miały dłuższej tradycji w tym regionie, zwłaszcza w jego beskidzkiej części (chodzi o etnicznie polską aktywność muzyczną, nie cygańską czy żydowską). Niemniej pojawiały się tam co najmniej od drugiej połowy XIX wieku, kiedy to kapelę złożoną z gajd i cymbałów dostrzegł w istebniańskiej karczynie (w 1869 roku) językoznawca Lucjan Malinowski²³, a kilkanaście lat później także czeski pisarz i polityk František Sláma²⁴. Trzeba przypomnieć, że zespoły dudziarzy, skrzypków i cymbalistów, a niekiedy też basistów, praktykowały na Morawach i w Czechach, ale także w okolicach Babiej Góry czy na Spiszu. Zatem do kapel góralskich Beskidu Śląskiego cymbały mogły dotrzeć z morawskimi lub karpackimi wpływami kulturowymi, w wyniku kontaktów z Jabłonkowem, Frydkiem, Opawą bądź Czadcą czy Żyliną²⁵. Należy jednak pamiętać, że na Śląsku Cieszyńskim

20 F. PASZ: *Początek zespołu*. „Kalendarz Cieszyński” 1989, s. 95; M. KIEREŚ: *Wiślańsko muzyka i wiślańscy muzykanci*. „Kalendarz Cieszyński” 1994, s. 79; J. PALARCZYK: *Parafia Jaworzynka na tle historii miejscowości*. Jaworzynka 2000, s. 145.

21 Por. A. MACOSZEK: *Przewodnik po Śląsku Cieszyńskim wraz z opisem topograficzno-etnograficznym i szkicem dziejów Księstwa Cieszyńskiego*. Lwów 1901, s. 64.

22 C. PILECKI: „Gajdy”. *Ludowy instrument muzyczny w Beskidzie Śląskim*. „Roczniki Etnografii Śląskiej” 1972, t. 4, s. 91–146.

23 L. MALINOWSKI: *Zarysy życia ludowego na Szląsku*. Warszawa 1877, s. 70.

24 F. SLÁMA: *Vlastenecké putování po Slezsku. Obrazy narodopisné, historické a kulturní z rakouskeho i pruskeho Slezska*. Praha 1886, s. 351.

25 M. KIEREŚ: *Osobliwości etniczne Wisły ukształtowane na przestrzeni 400 lat istnienia miejscowości. Uwagi i refleksje*. W: *Wisła 1593–1993. W czterechsetlecie powstania miejscowości*. Red. I. PANIC, W. GOJNICZEK. Cieszyn 1993, s. 37.

praktykowali też wędrowni cymbaliści²⁶. Basy pojawiły się przejściowo w drugiej połowie lat dwudziestych XX wieku także w kapelach śląskich górali – zapewne był to wpływ zespołów cygańskich ze Słowacji. Z Czech i Słowacji przejmowano *heligonkę*. W zespole regionalnym w Istebnej grano na tradycyjnych dudach i skrzypcach, ale też na nietradycyjnym flecie²⁷.

Dużo większe znaczenie dla przemian muzyki ludowej ziemi cieszyńskiej miało jednak rozpowszechnianie się w drugiej połowie XIX stulecia na Śląsku (ale też w innych regionach Polski) orkiestr dętych. Na ich powstawanie miała wpływ ekspansja w tym czasie sakshornów. Są to ulepszone przez Antoine'a Josepha „Adolphe'a” Saxa w 1845 roku odmiany büğelhornu. Sakshorny dzielą się ogólnie na wyższe (skrzydlówki) i niższe (tuby). Bardziej szczegółowo można wyodrębnić aż 18 ich odmian – od sopraninowej (piccolo) do subkontrabasowej, zróżnicowanych pod względem rozmiarów, a tym samym stroju i rejestru dźwiękowego. Najczęściej grano na sakshornie sopraninowym Es, sopranowym B, altowym Es, tenorowym B, barytonowym B i basowym F i Es²⁸. Instrumenty te cechuje dogodna aplikatura, nieforsowny sposób zadęcia, co znacznie ułatwia grę i sprzyja ich popularyzowaniu, także w ludowych orkiestrach dętych.

Oprócz sakshornów w skład orkiestr dętych wchodziły oczywiście też inne instrumenty dęte – nie tylko blaszane (ustnikowe), ale także drewniane. Z tych pierwszych są to na ogół: kornet, trąbka, flügelhorn (sopranowy büğelhorn), róg, puzon (tenorowy i basowy) czy tuba; drugie reprezentują: flet (też flet piccolo), obój, rożek angielski, fagot (również kontrafagot), klarnet (B, Es, altowy, basowy), saksofon (sopranowy, altowy, tenorowy, barytonowy czy basowy). Aerofony są w orkiestrach dętych uzupełniane przez instrumenty perkusyjne: bęben wielki (z talerzem), werbel, czynele i nierzadko lirę marszową. Jest to szeroki skład orkiestry dętej, w pewnym sensie klasyczny.

W praktyce wykonawczej liczba i rodzaje instrumentów mogły (i mogą) być mniej lub bardziej ograniczane, co zależy zarówno od okoliczności, jak i – zwłaszcza – od utrzymujących orkiestry instytucji. Odnosi się to szczególnie do dętych zespołów ludowych.

Od około połowy XIX wieku orkiestry dęte powstawały także w miejscowościach Beskidu Śląskiego, co tłumaczone jest nasilającymi się wpływami kulturowymi Pogórza Cieszyńskiego (niosącymi ze sobą także nowe pieśni, tańce, zwyczaje, zmiany stroju ludowego)²⁹. W Brennej czy Wiśle (gdzie zespół tego rodzaju założył Andrzej Wantulok już w 1848 roku)³⁰ wypierały one z praktyki muzycznej tradycyjne kapele

26 J. TACINA: *Śląskie tańce ludowe*. Cz. 1: *Śląsk Cieszyński*. Bielsko-Biała 1981, s. 24–28; A. KOPOCZEK: *Kapele ludowe na Śląsku Cieszyńskim*. W: *Nasza Ojcowizna. Jednodniówka na trzydziestolecie Sekcji Folklorystycznej Zarządu Głównego Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego*. Red. D. KADŁUBIEC, J. SZYMIK. Czeski Cieszyń 1995, s. 48.

27 F. PASZ: *Początek zespołu...*, s. 96.

28 M. DROBNER: *Instrumentoznawstwo i akustyka*. Kraków 1963, s. 180–185.

29 M. KIEREŚ: *Osobliwości etniczne Wisły...*, s. 37–39; J. MARCINKOWA: *Tańce Beskidu i Pogórza Cieszyńskiego*. Warszawa 1996, s. 27.

30 M. KIEREŚ: *Wiślańsko muzyka i wiślańscy muzykanci...*, s. 80.

dudowo-skrzypcowe. W Trójwsi (w Istebnej orkiestra dęta powstała przed pierwszą wojną światową) „dęciacy” wprawdzie nie zastąpili całkowicie gajdoszy, niemniej grali w ważnych dla społeczności wiejskiej okolicznościach, w tym także tych najbardziej tradycyjnych, jak wesela. Zespoły te na ogół nie były zbyt rozbudowane. Przeważały w nich instrumenty dęte blaszane, jednak nie brakowało też dętych drewnianych; nierzadko zresztą miały skład mieszany: smyczkowo-dęty, tworzony przez dwoje skrzypiec, kontrabas, klarnet, trąbkę, czasem flet. Bogumił Hoff w odniesieniu do kapeli weselnej górali wiślańskich pisał w przedostatniej dekadzie XIX wieku, że tworzą ją „swojscy górale, którzy grają na klarynecie i trąbkach”³¹.

Na Śląsku Cieszyńskim pojawiały się również znaczące innowacje w budowie instrumentów muzycznych, także tych tradycyjnych – gajd. Wiąza się one z działalnością w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku Ferdynanda Suchego z Ustroń, lutnika i organmistrza. Wykonywał on bowiem też rogi, trombity i dudy (gajdy) dla zespołów folklorystycznych. Te ostatnie, jak już wspominałem, są składnikiem tradycyjnych kapel śląskich górali. O ile jednak sprawdzały się w ludowej praktyce muzycznej, to w warunkach estradowych, w ruchu folklorystycznym, nastroczały trudności wykonawcze swoją niestabilnością intonacyjną i brzmieniową oraz dużą wrażliwością na zmiany atmosferyczne. Chcąc zaradzić tym niedogodnościom, Ferdynand Suchy stosował metalowe stroiki³². Jeszcze bardziej radykalną innowacją było jednak zwiększenie do siedmiu liczby otworów palcowych w piszczałce melodycznej (taką liczbę otworów palcowych mają dudy żywieckie i wielkopolskie) w miejsce sześciu, typowych dla gajd śląskich, co miało na celu rozszerzenie niewielkiej skali dudowej (najwyższej właśnie w gajdach), pożądane ze względu na rozszerzony repertuar zespołów folklorystycznych. W otworach tych umieszczane były śrubki służące regulacji stroju – przez zmniejszanie lub zwiększanie wielkości otworu palcowego.

Niektóre innowacje Ferdynanda Suchego służyły celom estetycznym, jednak istotnym w przypadku działalności scenicznej. Trzeba tu wymienić przede wszystkim zbiornik powietrza z jasnej koziej skóry z sierścią do wierzchu, co już było nietypowe, który ponadto ucinany był u dołu i następnie zszywany (a więc bez tradycyjnego zostawiania części tylnych kończyn i ogona zwierzęcia, jak to ma miejsce do dziś w wielkopolskich kozłach). Worek z sierścią na wierzchu lepiej wyglądał na scenie, nie brudził się, chociaż trudniej go było utrzymać pod pachą (wyślizgiwał się).

Ferdynand Suchy nierzadko stosował ozdobne, egzotyczne gatunki drewna, zwłaszcza heban na piszczałki melodyczne. Co ciekawe, wykonywał niekiedy drewniane roztrąby piszczałek (tradycja białoruska). Bliższe, bo żywieckie, podhalańskie czy wielkopolskie analogie znajdziemy w zoomorficznym kształcie (kozia głowa) elementu łączącego piszczałkę melodyczną z workiem.

31 B. HOFF: *Lud cieszyński, jego właściwości i siedziby. Obraz etnograficzny*. T. 1: *Górale Beskidów zachodnich*. Cz. 1: *Początki Wisły i Wiślanie*. Warszawa 1888, s. 47.

32 Metalowych stroików już w dwudziestoleciu międzywojennym używali niektórzy dudziarze wielkopolscy. Od niedawna stosują je również dudziarze huculscy – tylko języczek. Por. L. SABAN: „Dudki” na Huculszczyźnie. W: *VI Conferentia Investigatorum Musicae Popularis Russiae Rubrae Regionumque Finitimarum. Materiały*. Red. B. ŁUKANIUK. Lwów 1995, s. 50.

W tak zmodyfikowane śląskie dudy zaopatrywał Suchy wojskowe orkiestry dęte³³, a także zespoły folklorystyczne (np. Ludowy Zespół Artystyczny „Promni” im. Zofii Solarzowej, który działał przy Szkole Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie). Był jednym z pierwszych w naszym kraju, i chyba pierwszym na Śląsku Cieszyńskim, wytwórców miniatur instrumentów.

Jednak innowacji wprowadzanych w gajdach przez Ferdynanda Suchego etnomuzykolodzy i instrumentolodzy na ogół nie akceptowali jako za bardzo odbiegających od tradycyjnego i regionalnego kanonu konstrukcyjnego tych instrumentów. Było to szczególnie widoczne podczas konkursów na budowę ludowych instrumentów muzycznych, zwłaszcza organizowanych przez Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydlowcu, gdzie właśnie z tej przyczyny nie zyskały uznania komisji konkursowej. Jak pisze Alojzy Kopoczek, jeden z jurorów szydlowieckiego konkursu, jego gajdy były „przykładem niewłaściwie »udoskonalonego« instrumentu”, a „wytwórca dokonał fuzji dwóch różnych instrumentów – gajd śląskich i dud żywieckich”³⁴.

Reasumując, można zauważyć – nawet w tym niewielkim obszarze badawczym, jaki tu zaprezentowałem – że Śląsk Cieszyński łączy przeciwieństwa: ludową tradycję muzyczną z innowacjami wymuszonymi współczesnymi przemianami kulturowymi. Przoduje zarówno pod względem zachowania dawnych elementów muzycznej tradycji, jak i w dziedzinie folklorystycznych prymatów. A może stare i nowe w kulturze wcale nie są przeciwieństwami?

Zbigniew Jerzy Przerembski The folklore primacies of Cieszyn

SUMMARY

Śląsk Cieszyński is one of those now not so numerous parts of Poland in which relatively numerous manifestations of early folklore, which was not completely processed by the relentless gears of folklorism, have been preserved to this day. This applies especially to the southern, highland part of the region – Beskid Śląski – for it is a region in which ensembles, where dudy and violins, piszczałki, and trombitas are still played, although usually in different circumstances and functions. The instruments continue to be made according to the early models, one dances the owięzioki dances and performs particular songs (kołędy) in the winter and in the summer.

However, it was quite early, for at least at the turn of the 18th century, that the affluent Cieszyn region, could manage to introduce instances of “novelty” to its traditional culture – the latter include qualitative (although some are also purely quantitative) transformations of the instrumentarium of folk music, associated with the introduction to musical practice of other, especially non-traditional, and even non-folk instruments, including the spread of brass bands in the second half of the 19th century. This region also saw the emergence

33 A. KOPOCZEK: *Ludowe instrumenty muzyczne polskiego obszaru karpackiego. Instrumenty dęte*. Rzeszów 1996, s. 144.

34 Ibidem.

of significant innovations in the construction of musical instruments, including traditional instruments such as dudy. One may conjecture that the expansion of folk ensembles and the modifications of instruments was influenced to some extent historically by court and city ensembles, and in the modern period – by the changes of the performance-related situations from traditional to stage-based ones.

Śląsk Cieszyński combines opposites: a folk musical tradition with innovations enforced by modern cultural transformations.

KEYWORDS: Śląsk Cieszyński, Silesian highlanders, traditional music, folk music, musical instruments, ensembles, brass bands

Instrumenty i kapele ludowe w folklorze pieśniowym Śląska Cieszyńskiego

Grej muzyczku, będziesz w niebie,
A basista wedle ciebie...

Badaczem, który zajął się problematyką cieszyńskich kapel ludowych, jako zagadnieniem odrębnym, był Alojzy Kopoczek¹. Podobnego rodzaju ujęcie znaleźć można w dwu niepublikowanych pracach dyplomowych – Beaty Miarkovej² i Janiny Pawlitko³. Fragmentarycznie, jako rozwinięcie innych wątków badawczych, różne kwestie związane z funkcjonowaniem cieszyńskich kapel ludowych omawiane były m.in. przez badaczy i autorów zainteresowanych folklorem tanecznym, pieśniowym, ludowymi instrumentami, strojami, obrzędami i zwyczajami⁴.

W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku z inspiracji postacią Kopoczka cieszyńskie kapele stały się przedmiotem zainteresowania autora niniejszego opracowania. Do ukończenia szerzej zakrojonego projektu jednak nie doszło. Owocem podjętych studiów były m.in. prezentacje wybranych zagadnień szczegółowych w ramach sesji i konferencji naukowych⁵ oraz w formie artykułu zamieszczonego

1 A. KOPOCZEK: *Kapele ludowe na Śląsku Cieszyńskim*. Czeski Cieszyn 1995, s. 43–56.

2 B. MIARKOVA: *Traditni lidove muziky na Tesinsku*. Praca dyplomowa wyk. pod kier. Ph. dr. Jana Mazurka. Ostrawa 1988.

3 J. PAWLITKO: *Cieszyńskie kapele ludowe. Przegląd problematyki*. Praca dyplomowa wyk. pod kier. dr. Alojzego Kopoczka. Cieszyn 1990.

4 M.in.: J. MARCINKOWA: *Folklor taneczny Beskidu Śląskiego*. Warszawa 1969, 1971; EADEM: *Tańce Beskidu i Pogórza cieszyńskiego*. Warszawa 1996; J. TACINA: *Śląskie tańce ludowe*. T. 1: *Śląsk cieszyński*. Bielsko-Biała 1981; A. KOPOCZEK: *Instrumenty muzyczne Beskidu Śląskiego i Żywieckiego. Aerofony proste i ich repertuar*. Bielsko-Biała 1984; M. SZYNDLER: *Repertuar muzyczny południowej części Śląska Cieszyńskiego (Beskid Śląski) – tradycja i współczesność*. Cieszyn 2012; W. MOTYKA: *Śpiewnik karpaci*. Milówka 2013.

5 M.in.: Przekazy i publikacje folklorystyczne jako źródło wiadomości o zespołowym muzykowaniu instrumentalnym ludu cieszyńskiego. Konferencja naukowa „Kultura Muzyczna

w posesyjnej publikacji zbiorowej⁶. Następstwem podjętego wówczas wysiłku jest także niniejsza kompilacja. Prócz skrótego przeglądu dostępnej literatury – z uwzględniającym aspekt historyczny wskazaniem na czerpane z niej inspiracje, wyobrażenia i interpretacje – zamiarem autora było sporządzenie swoistej inwentaryzacji motywów wiążących grę na instrumentach (indywidualną i zbiorową) z treściami folkloru pieśniowego regionu. Ze względu na formę opracowania pominięto szereg elementów, jak np. kwestie terminologiczne (pojęcia: muzyka – zabawa, muzyka – kapela itp.).

Kopoczek poza zarysem historycznym kapel w Polsce nakreślił typologię cieszyńskich kapel i uzupełnił ją omówieniem cech praktyki wykonawczej, funkcji i zasięgu występowania. Całość wzbogacają przykłady nutowe i informacje o najsławniejszych kapelach⁷. W ten sposób otwarta została rozległa perspektywa badawcza z wyraźnie zarysowanym układem systematycznym problematyki. Czynnikiem porządkującym jest w tym wypadku typologia kapel wg składu instrumentów ułożona następująco:

- gajdy i skrzypce;
- gajdy i cymbały;
- kapele smyczkowe;
- kapele mieszane;
- kapele dęte.

Istotny jest tu również historyczny aspekt zagadnienia. Wnioski z badań instrumentologicznych Włodzimierza Kamińskiego⁸, Stanisława Olędzkiego⁹ i Kopoczka¹⁰ potwierdzają historyczną zmienność ludowej praktyki wykonawczej w zakresie zespołowej gry na instrumentach. Wiąże się to poniekąd z rozwojem narzędzi dźwiękowych, jakimi posługiwali się samorodni muzykanci, początkowo będący wytwórcami, w nowszych zaś czasach nabywcami używanych przez siebie instrumentów. Owe przemiany odzwierciedla przedstawiona wyżej typologia, pod względem chronologii sytuująca zespoły dęte na poziomie najbliższym współczesności.

Ziemi Cieszyńskiej”. Cz. I: *Z zagadnień folkloru muzycznego Ziemi cieszyńskiej*. Cieszyn 5–6 grudnia 1995; *Kapele ludowe Śląska Cieszyńskiego jako problem badawczy*. Międzynarodowa konferencja naukowa „Folklorystyka w kontekście nauk humanistycznych”. Cieszyn 20–21 listopada 1996; *Wykonawczy styl kapel śląskich*. Sesja popularnonaukowa w ramach Tygodnia Kultury Beskidzkiej „W kręgu kultury ludowej”. Wisła 5 sierpnia 1999; *Kultura ludowa, kultura narodowa, kultura masowa. Współczesne związki i zależności*. Cieszyńskie Spotkania Folklorystyczne „W kręgu zainteresowań Stanisława Hadyny”. Cieszyn 23 września 2000; *Folkowa alternatywa*. Ogólnopolska sesja naukowa „Ludowość i tradycja wychowania muzycznego na różnych szczeblach kształcenia”. Cieszyn 24–25 kwietnia 2001.

6 A. WÓJCİK: *Kapele cieszyńskie i ich miejsce w przekazie kulturowym*. W: *Folklorystyka na przełomie wieków*. Red. K.D. KADŁUBIEC. Cieszyn 1999, s. 259–273.

7 A. KOPOCZEK: *Kapele ludowe...*, s. 43–56.

8 WŁ. KAMIŃSKI: *Instrumenty na ziemiach polskich*. Kraków 1971.

9 ST. OLĘDZKI: *Polskie instrumenty ludowe*. Kraków 1978.

10 A. KOPOCZEK: *Instrumenty muzyczne...*

Cenne uwagi o dawnej praktyce zespołowego muzykowania na instrumentach ludowych odnotowano w pracach Hieronima Feichta¹¹, Zygmunta Szweykowskiego¹² i Zofii Stęszewskiej¹³. Szweykowski w omówieniu szesnastowiecznej wielogłosowości polskiej cytuje m.in. Krzysztofa Krainńskiego, który w 1603 roku piętnował zbiorową muzykę instrumentalną w kościołach. Ten dawny autor wymieniał nazwy instrumentów, które spotykane są także we współczesnym muzykowaniu ludowym, jak: skrzypce, dudy, piszczałki¹⁴. Stęszewska wśród instrumentów wchodzących w skład dawnych kapel wymieniła dudy, skrzypce, piszczałki i bęben. Powołała się na Kaspra Twardowskiego i jego *Bylicę świętojańską* z 1630 roku, wydany w Krakowie w 1558 roku *Wizerunek własny człowieka pocziwego* Mikołaja Reja oraz *Skład albo skarbiec znakomitych sekretów* Jakuba Kazimierza Haura z 1693 roku; pisarze ci znali zespoły, na które składały się: dudy z bąkami i bęben, kozi róg i bęben, skrzypka i dudy¹⁵. Podobieństwo ostatniego zestawu instrumentów do wzoru beskidzkiej kapeli góralskiej jest tu całkiem wyraźne.

O „pośledniejszej” polskiej muzyce instrumentalnej doby baroku czytamy u Feichta. Za taką autor ten uważał muzykę kuligową, karnawałową i weselną muzykę mieszczańską, graną „[...] w drodze z kościoła do domu na cymbałach, skrzypcach, bębnach i innych instrumentach”, oraz chłopską muzykę rozbrzmiewającą w karczmie, złożoną z dźwięków dud i skrzypek¹⁶. Korepondująca z powyższym uwaga Stęszewskiej łączyła brak zapisów dawnej muzyki tanecznej z przypuszczeniem, iż „[...] nauka i przekazywanie tanecznej muzyki użytkowej w Polsce XVI i XVII w. musiały odbywać się poprzez pamięciowe jej przyswajanie”¹⁷. I w tym wypadku analogia z zasadą obowiązującą w tradycyjnej muzyce ludowej wydaje się oczywista.

Na inną cechę ludowej twórczości muzycznej i związanej z nią praktyki wykonawczej zwracał uwagę Béla Bartók, który dostrzegał występujące w niej „zjawisko wymiany” – fenomen, którego przyczyną są wzajemne kontakty różnych środowisk. Węgierski kompozytor i folklorysta dowodził¹⁸, iż muzyka ludowa – utożsamiana przezeń z muzyką wiejską – wskutek kontaktów ze środowiskiem miejskim może zatracić swoją odrębność. Do podobnego wniosku doszedł Ludwik Bielawski, który stwierdzał występowanie w muzyce ludowej cech formalnych i stylistycznych, a nawet całych utworów przejętych z dorobku muzyki profesjonalnej¹⁹.

11 H. FEICHT: *Polskie średniowiecze*. W: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*. Red. Z. SZWEYKOWSKI. Kraków 1958, s. 9–55; H. FEICHT: *Muzyka w okresie polskiego baroku*. W: *Z dziejów polskiej...*, s. 157–229.

12 IDEM: *Rozkwit wielogłosowości w XVI w.* W: *Z dziejów polskiej...*, s. 79–156.

13 Z. STĘSZEWSKA: *Z zagadnień staropolskiej muzyki tanecznej*. W: *Z dziejów polskiej...*, s. 230–262.

14 Z. SZWEYKOWSKI: *Rozkwit wielogłosowości w XVI w.* W: *Z dziejów polskiej...*, s. 155–156.

15 Z. STĘSZEWSKA: *Z zagadnień staropolskiej muzyki tanecznej*. W: *Z dziejów polskiej...*, s. 243.

16 H. FEICHT: *Muzyka w okresie polskiego baroku*. W: *Z dziejów polskiej...*, s. 198.

17 Z. STĘSZEWSKA: *Z zagadnień staropolskiej muzyki tanecznej*. W: *Z dziejów polskiej...*, s. 244.

18 B. BARTÓK: *U źródeł muzyki ludowej*. „Muzyka” 1925, nr 6, s. 130–131.

19 L. BIELAWSKI: *Muzyka ludowa polska*. W: *Słownik folkloru polskiego*. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1965, s. 240.

Międzyśrodkowiskowa wymiana kulturowa (sprzyjają jej wzajemne kontakty za-przyjaźnionych zespołów ludowych, grup folklorystycznych, a nawet poszczególnych muzyków) odciska wyraźne piętno w składzie ludowych kapel, w ich repertuarze i manierach wykonawczych. Sporadyczne, zatem mniej ściśle powiązania przyczyniają się do powstawania efektu tzw. wymienności programów, którego to pojęcia używała Jadwiga Sobieska w opisie konsekwencji związanych z występami ludowych artystów po drugiej wojnie światowej w nowej dla nich funkcji widowiskowej²⁰. Zdefiniowane przez Bartóka zjawisko ma więc cechę trwałości, przyswojone zaś przez Sobieską określenie posiada znamię przydatności dla opisu przyczyn i skutków przemian dokonujących się w muzycznym folklorze.

Wiążąca się z przedstawianym tematem zasada niemieckiego uczonego, Hansa Naumanna, czyni z ludu – a więc przede wszystkim ze społeczności rolniczej, chłopskiej – potężną siłę receptywną, w gruncie rzeczy nieproduktywną, lecz wchłaniającą i adaptującą dobra opadłe z kultury warstw wyższych²¹. Oddziaływanie tej zasady znajduje potwierdzenie w repertuarze i praktyce muzycznej cieszyńskich kapel. „Szlifowana” przez wieki samorodna gra ludowych artystów może być w tym wypadku argumentem niezwykle cennym; ulotna, ale nieprzemijająca²², w sensie historycznym i ściśle muzycznym kształtowała się w znacznej mierze pod wpływem rytmiczno-harmonicznych wzorów muzyki baroku i klasycyzmu²³.

Cechą szczególną muzycznego folkloru ziemi cieszyńskiej jest współistnienie w nim dwóch odrębnych tradycji. Terenem oddziaływania pierwszej z nich jest obszar Beskidu Śląskiego. Bardziej podatna na wpływy zewnętrzne związane z procesami urbanizacyjnymi jest pozostała część regionu. Dychotomiczny charakter folkloru śląsko-cieszyńskiego objawia się m.in. w zróżnicowanym instrumentarium i pewnych odmiennościach repertuarowych. Jak wiadomo, dziewiętnastowieczni muzykanci z nizinnej części regionu z łatwością przyswajali i rozpowszechniali rozmaite nowinki techniczne i repertuarowe.

Wypada zgodzić się z przytoczonym przez Giuseppe Cocchiare poglądem Eduarda Hoffmanna-Krayera, wedle którego:

- ludowym jest wszystko to, co świadomie lub nieświadomie krąży wśród ludu;
- faktem najistotniejszym jest dostrzegać w folklorze nie tylko to wszystko, co on przyjmuje, ale przede wszystkim to, co spożytkowuje²⁴.

Z powyższym koresponduje niebudzące wątpliwości twierdzenie Adolfa Chybińskiego, jakoby „[...] Pierwej niż w innych dzielnicach Polski zaznaczył się w wiejskiej muzyce tanecznej na Śląsku wpływ miejskiej kultury, urbanizacja ogarniała i pieśni,

20 J. SOBIESKA: *Folklor muzyczny w praktyce i nauce*. W: *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964*. Red. E. DZIĘBOWSKA. Kraków 1968, s. 158.

21 G. COCCHIARA: *Dzieje folklorystyki w Europie*. Warszawa 1971, s. 569.

22 W. MOTYKA: *Kilka uwag o muzyce Karpat*. W: *Śpiewnik karpaci...*, s. 8.

23 M.in. tzw. sekundowanie – charakterystyczny dla muzyki ludowej sposób towarzyszenia melodii, a także zastąpienie tradycyjnych instrumentów pasterskich instrumentami smyczkowymi. Por. *Ibidem*, s. 10.

24 G. COCCHIARA: *Dzieje folklorystyki...*, s. 570.

i muzykę taneczną, tę ostatnią w pierwszym rzędzie”²⁵. Podobne wnioski wynikają z obserwacji, które w odniesieniu do dziewiętnastowiecznego repertuaru śląsko-cieszyńskich kapel, na podstawie analizy zawartości muzycznych zeszytów ludowych muzykantów, poczynił Karol Hławiczka²⁶.

Pieśni, przysłowia i porzekadła, zagadki, pamiętniki i inne utwory literackie, a także przekazy ikonograficzne i publikacje prasowe są ważnym, choć niezbyt obfitym źródłem wiadomości o instrumentalnym muzykowaniu ludu cieszyńskiego. Materiału pieśniowego dostarczają przede wszystkim zbiory i publikacje Juliusza Rogera²⁷, Jana Taciny²⁸, Aliny Kopoczek²⁹, Daniela Kadłubca³⁰. Dysponujemy również przykładami pochodzącymi z badań własnych, jak zanotowane pod koniec dwudziestego wieku teksty przyśpiewek weselnych z wymienionymi nazwami instrumentów, a nawet oceną gry kapeli³¹:

1.
O moja muzycko, pociąg ze za smycek,
niechże się ożyni od kowala bycek.
2.
Ej, zagroźże muzycko,
niek ci się nie drzymie,
Ej, bo takom muzyke,
miały dziady w rymie.

Czasami w tekstach pieśni występują wyrażenia onomatopieczne, które w sposób dość kunsztowny odtwarzają brzmienie konkretnego instrumentu. Miarowe wybijanie rytmu w grze cymbalisty ma w poniższym przykładzie formę dwuwiersza:

25 A. CHYBIŃSKI: *O polskich tańcach ludowych*. W: *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*. Kraków 1961, s. 197.

26 Autor ten stwierdził m.in., iż: „W tych zeszytach muzykanckich dochodzi do głosu zawsze z pewnym opóźnieniem [...] moda na nowe tańce, które już w połowie XIX w. rozpowszechniły się z Wiednia [...], a mianowicie na walca i polkę. Rośnie tedy liczba walców w zeszytach muzyków wiejskich [...]. Taniec ten wysuwa się na czoło repertuaru tanecznego, upowszechniony przez kapele wojskowe, trafiał do muzyków wiejskich [Śląska – A.W.] Cieszyńskiego”. Por. K. HŁAWICZKA: *Muzyka ludowa Śląska Cieszyńskiego*. W: *Z zagadnień twórczości ludowej*. Red. R. GÓRSKI, J. KRZYŻANOWSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 298.

27 J. ROGER: *Pieśni ludu polskiego na Górnym Śląsku*. Wrocław 1863. Reprint. Opole 1976.

28 J. TACINA: *Gronie nasze gronie. Pieśni ludowe znad źródeł Olzy*. Katowice 1950; IDEM: *Śląskie tańce ludowe*. T. I: *Śląsk Cieszyński...*

29 A. KOPOCZEK: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*. Cieszyn 1988.

30 D. KADŁUBIEC: *Z biegiem Olzy*. Opole 1986.

31 Oba przykłady podał Witold Kupczak (ur. w 1970 roku) podczas badania ankietowego, przeprowadzonego 15 stycznia 1997 roku w Cieszynie. Zachowano pisownię informatora. Oryginalną pisownię źródłową zachowano także w pozostałych przykładach tekstów pieśni.

Tyn doł, tyn doł, tyn nie doł,
Tyn nie wejrzoł na cymboł³².

Informator Taciny przypominał sobie, że w cymbale, był otwór, do którego wkładano pieniądze składające się na honorarium ludowego artysty i jego kolegów w muzykanckim fachu.

Dosadnym wyrazem ludowej skłonności do tanecznej zabawy przy muzyce jest kolejny przykład:

Ej, muzyczko, muzyczko, ej, niebieski aniele,
ej, raczi cie poczuwóm, ej, niż księdza w kościele³³.

Przedkładanie zabawy nad troskę o sprawy duchowe bywało inspiracją do powstania wielu podobnie żartobliwych tekstów. Niekiedy podkreślano w tych utworach wyjątkową rolę muzykantów, którzy z racji swej – jak mniemano – pożytecznej działalności zasługiwali „by znaleźć się w niebie”. Jeśli jednak dany muzyk np. grą zbyt hałaśliwą nie zasłużył sobie na uznanie, musiał ponieść konsekwencje. Na szczęście ludowa wyobraźnia zachowywała w tej sprawie pewien umiar, toteż skutki niedociągnięć na ogół nie były zbyt dotkliwe. Kwestię tę objaśnia ludowa przyspiewka z opublikowanego w XIX stuleciu w „Gwiazdce Cieszyńskiej” dialogu Jury i Janka. Dialog jest tekstem gwarowym. Janek, który był na balu z okazji mięsopustu, tańczył m.in. kadryla i mazura. Opowiada o tym przyjacielowi i śpiewa:

Grej muzyczku, będziesz w niebie,
A basista wedle ciebie.
Cymbalista kapkę dalej,
Bo w cymbały strasznie wali! He, ha!³⁴

Bohater dialogu pamiętał dawny typ kapeli z cymbalami pełniącymi w niej zasadniczo rolę rytmiczną i harmoniczną. W innym dialogu popularnych bohaterów „Gwiazdki Cieszyńskiej” tańcom w karczmie towarzyszy taneczna muzyka „dudniących” basów:

Nikt się lepiej nie ma jak chłop na dziedzinie,
Naje się, napije, wyśpi się w pierzynie,
I zabije wieprzka, na szoldry, kiełbasy,
Potańcuje w karczmie, kiej zadudnią basy...

32 J. TACINA: *Śląskie tańce ludowe*. T. I: *Śląsk Cieszyński...*, s. 25.

33 IDEM: *Gronie nasze...*, s. 131.

34 „Gwiazdka Cieszyńska” 1862, nr 7, s. 53.

W dalszym ciągu dialogowanej scenki z udziałem Janka i Jury, pierwszy z sympatycznej pary bohaterów pyta: „[...] Kany się podziały nasze krzyżaki, kocurki, kołomajki a powolny i biały całowany [...]?”³⁵. Janek wymienił nazwy popularnych niegdyś na Śląsku Cieszyńskim, dziś już raczej zapomnianych tańców. Ich melodie kapela grała na niedzielnych kiermaszach albo w karczmie, zwanej z cieszyńska *putyką*. Grała rzecz jasna „od ucha” – tak, jak się o tym śpiewało w Łazach na Zaolziu w trzeciej zwrotce ludowej śpiewki *W pyndzialek robić nie byde*³⁶:



Muzykanci nie muszą się *starać*, tzn. martwić o zapłatę za grę na kiermaszu czy zabawie albo weselu. Obowiązek wynagrodzenia kapeli bierze na siebie osoba zamawiająca grę:

Pij, syneczku, pomaluśku,
 pij, syneczku, pomału,
 Bo masz małą stodolinę,
 Bo masz małą stodołę.

Piwo sam, piwo tam,
 Muzykanci grajcie,
 Bo ja wam zapłacę,
 To się nie starajcie!³⁷

I jeszcze na podobny temat, tym razem z uwzględnieniem podstawowego składu tradycyjnej kapeli beskidzkiej, na którą składają się skrzypce (*hóśle*) i gajdy:

Zagregcież mi hóśle, gajdy
 ej, zagregcie, zagregcie
 ło nic się nie starejcie,
 aż zadudnią w karczmie ściany³⁸.

Pośród pieśni, które w swej treści słownej zawierają motywy inspirowane grą na instrumentach, do szczególnie interesujących należą utwory tematycznie związane

35 Ibidem, nr 41, s. 326.

36 D. KADŁUBIEC: *Z biegiem...*, s. 143.

37 J. ROGER: *Pieśni ludu polskiego...*, nr 411, s. 199.

38 J. TACINA: *Gronie nasze...*, nr 89, s. 123.

z okresem Bożego Narodzenia i Nowego Roku. Zwrócił na to uwagę m.in. Kopoczek, który przytoczył szereg przykładów ludowych kołęd z występującymi w nich nazwami instrumentów, funkcjonalnie łączących się z zawodową grupą pasterzy³⁹. Obok nazw beskidzkich aerofonów w tekstach tychże pieśni przedstawione są upoetyzowane obrazy różnorodnych zespołów instrumentalnych, na które składają się m.in. bliżej nieokreślone *piszczołki*, nadto skrzypce zwane *hóśliczkami*, a nawet trąba.

Wspomina się też w owych pieśniach o *sztemowaniu*, tj. zestrojeniu instrumentów:

Stowejcie, owczorze,
nie miyszkejcie,
narodził się nam Pan,
wiesielmy się!

Owczorze stowają,
nie miyszkają,
piszczołki, hósliczki,
se sztemują.

I dalej:

Biercie se ty instrumenty,
zagrejcie na trąbie,
tujdam, tujdam, tydly, tydly,
tydly, tydly, tujdam tujdam⁴⁰.

Kopoczek opublikował także niezwykle interesujący przykład pieśni wskazującej na użycie w grającym zespole – oprócz skrzypiec (*hóšli*) – prostego narzędzia używanego na ogół do pracy, np. podczas przędzenia. Taka zmiana funkcji dotyczy drewnianej piszczałki, która zastępowała przęślicę do nawijania lnu. W razie potrzeby posługiwano się tym instrumentem, przystosowując go do grania tanecznych melodii celem ożywienia kobiet znużonych długotrwałą, monotonną pracą. Wspomniana pieśń, zanotowana w Ustroniu w latach 1936–1938 przez Tacinę, utrzymana jest w trójdzielnym metrum tanecznym⁴¹:



39 A. KOPOCZEK: *Instrumenty muzyczne...*, s. 33–40.

40 Cytuję za: Ibidem, s. 34. Rękopiśmienny tekst tej kolędy znajduje się w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie pod sygn. 215, teka VIII, 7. Opublikowała go także Maria Pilch w artykule *Tradycje wołoskie w beskidzkich kolędach*. „Głos Ziemi Cieszyńskiej” 1969, nr 51–52, s. 8.

41 Informacje o tej pieśni, jej melodię i tekst podają za: A. KOPOCZEK: *Instrumenty muzyczne...*, s. 36.

Kapela góralska, stosownie do swej ważnej roli, zajmowała niegdyś wyróżniające się miejsce na podwyższeniu zwanym stolicą. Wspominał o tym m.in. Lucjan Malinowski. Jego obserwację iż „[...] Muzykanci grający na cymbałach i dudzie umieszczani byli na miejscu podniesionym w kącie izby”⁴² potwierdza tekst ludowej pieśni:

Ej dobrze wam, muzycy
Siedzieć na stolicy
Ej, ale mi nie dobrze
Skokać po próżnicy⁴³.

Na Śląsku Cieszyńskim, zwłaszcza w uprzemysłowionej, nizinnej części regionu, dużą popularnością cieszyły się do niedawna ludowe kapele złożone z instrumentów dętych. W okolicach Ustronia, Cieszyna, Mostów, Stonawy i Łączki rozpowszechniona była przyśpiewka zachęcająca muzykantów do zagrania marsza. Muzykanci mają trąbić i piskać, a to już niedwuznacznie wskazuje na dęty skład kapeli:

Grejcie mi, trąbcie mi
piskejcie mi marsz⁴⁴.

Z ludowych przyśpiewek sporo można się dowiedzieć o tanecznym repertuarze dawniejszych kapel. W wybranym dla przykładu tekście przyśpiewki wymieniana jest nazwa tańca – kozok:

Kozoka bych tańcowała,
kozoka mi grejcie,
którego ja będę chciała,
tego wy mi dejcie⁴⁵.

Z tekstu innej, tym razem zbójnickiej pieśni dowiadujemy się o tańcu, który rozpowszechnił się w Europie w XIX wieku i zadomowił wówczas wśród ludu cieszyńskiego. Tańczyli go chętnie nie tylko wytworni mieszczenie, lecz także zbójnicy i... złodzieje. Chodzi, rzecz jasna, o walca:

W lesie pod jaworym
karczma murowano,
[: szynkuje tam kelnereczka
jeszcze nie wydano :].

42 L. MALINOWSKI: *Zarysy życia ludowego na Śląsku*. Warszawa 1877, s. 359.

43 S.M. STOIŃSKI: *Dudy żywieckie*. „Śpiewak Śląski” 1947, nr 3, s. 13.

44 J. TACINA: *Śląskie tańce ludowe*. T. I: *Śląsk Cieszyński...*, s. 75.

45 Ibidem, s. 80.

Prziszli trze złodzieje
pod okiynko jeji,
[: óna sie im przypatruje,
okieneczkym swoim :].

Prziszli do gospody,
dali zagrać walca.
[: „A ty, tłusta kelnereczko,
pódź z nami do tańca”:]⁴⁶.

Tacina odnotował w Istebnej taneczną przyśpiewkę, w której mowa jest m.in. o *sztrykowanych* w tej miejscowości pończoszках, niezbędnych przy tańczeniu mazurka:

Dała jo se na Istebnym
pończoszki sztrykować,
co bych mogła przy muzyce
mazurka tańcować.

Wy dziewczęta istebniański
mazurka tańczujcie,
a na swoich kochaneczków
nie zapominajcie⁴⁷.

Powszechnym niegdyś zwyczajem było zapraszanie kapeli na wiejskie wesela. Jej gra towarzyszyła różnym fragmentom weselnego obrzędu. Przy muzyce kapeli bawiono się też w trakcie weselnej uczty. Echa tego zwyczaju pobrzmiewają w niejednej ludowej śpiewce. Honorarium za udział kapeli w uroczystości weselnej było na ogół ustalone przed jej rozpoczęciem. Zdarzało się jednak, że sama kapela urządziła w czasie weselnej uczty zbiórkę pieniędzy. Świadczą o tym m.in. teksty opublikowane przez Tacinę. Od niego dowiadujemy się, jak odbywała się taka akcja: jeden z muzykantów, „stając kolejno przed poszczególnymi osobami za stołem weselnym, wyśpiewywał każdej z nich na poczekaniu ułożoną zwrotkę”⁴⁸, np. taką:

Pię-knie was wi - ta - my na - si mi - li goś - cie chcie - li - by - śmy

wóm też za - grać, jy - ny se roz - koż - cie koż - cie.

46 Pieśń, którą zaśpiewała Ewa Bury (ur. w 1904 roku), zarejestrowana w Istebnej w roku 1976, liczy 7 zwrotek. Por. A. KOPOCZEK: *Śpiewnik Macierzy...*, nr 368, s. 329.

47 J. TACINA: *Śląskie tańce ludowe. T. I: Śląsk Cieszyński...*, s. 150.

48 Ibidem, s. 26.

Następnie, śpiewając na tę samą melodię improwizowane przyśpiewki, muzykanci pozdrawiali co znamienitszych gości. Ze szczególną nadzieją na sute honorarium zwracali się do weselnego starosty, bo:

[...] to człowiek bogaty
on nam pewnie na muzykę
da cztery dukaty⁴⁹.

Przykłady tekstów pieśni związanych z weselami, które „bywały downi siumne i łokozałe” utrwalone zostały w cyklu *Żywe teksty* – publikowanym na łamach wydawanego w czeskim Cieszynie czasopisma „Zwrot”. Fragmenty owych pieśni ubarwiała gwarowe teksty gawęd. Są też źródłem wiadomości o zaniechanym już zwyczaju wielodniowej zabawy weselnej z muzyką. O tym, że w czasie czterodniowego wesela muzykanci w Dolnej Łomnej mieli dość zajęcia, świadczą wyjątki następującej pieśni:

Przyszła do nas ta nowina,
że Gielata żyni syna.
Samcuła się wydowała,
Śtyry dni muzyka grała
[...]
Muzykanci tesz tam byli
co tym głupim przygrywali [...] ⁵⁰.

Wypada również odnotować opublikowany przez Kopoczek przykład weselnej pieśni z Istebnej. Autorka zanotowała ów utwór, śpiewany przez siedemdziesięcioletniego wówczas informatora Michała Motykę, w roku 1973. W pieśni wymieniane są nazwy huśli i basu – instrumentów występujących w składzie beskidzkiej kapeli⁵¹:



Cieszyńskie *wiesiela* nie zawsze były *szumne*. Starano się jednak zawsze o udział w nich muzyki (kapeli). Muzyka mogła być czasem wykonywana przez kapelę *ubogo*, głównie z powodu niedostatku materialnego rodziny panny młodej. Mówi się o tym

49 Ibidem, s. 27.

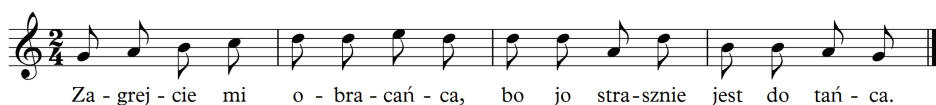
50 *Żywe teksty. Opowiadał i śpiewał Alojzy Sikora z osady Nowina w Dolnej Łomnej. Zanotował Jan Korzenny. „Zwrot”* 1958, nr 3(100), s. 10.

51 A. KOPOCZEK: *Śpiewnik Macierzy...*, nr 123, s. 163.

w tekście jednej z pieśni do tańca *biołego*. Zanotowana w Nawsiu pieśń śpiewana była przez ubogą wprawdzie, lecz niewątpliwie dumną *młoduchę*:

Ubogoch, ubogo, ubogo mi grejcie,
a wy szumne, bogate z kąta pogłądajcie.
Ubogoch, ubogo, ubogigo łojca,
ej, ale jo też nie szła z lecy kim do tańca⁵².

W innej przyśpiewce uczestniczka zabawy, a może wesela, prosi muzykantów o zagranie konkretnego tańca. Na przykład *obracańca*⁵³:



W Stonawie na Zaolziu, ale także w Wiśle i w innych miejscowościach, jak np. w Janowicach, rozpowszechnione były wariantowe odmiany przyśpiewek do tańca *wolnego*. I w tym przypadku ludowy wykonawca a zarazem autor przyśpiewki zwraca się do muzykantów kapeli o wykonanie odpowiedniej melodii:

Do kołeczka mi zagrejdzie,
stare baby zwyganiejcie,
ej, bo tu nic po babach,
zasiadają po ławach⁵⁴.

Niestety, za przyjemność tańcowania i granie trzeba kapeli płacić. Wspomina się o tym w jednej z wersji tańca zwanego *Lenderem*:

Kto pije, labuje, muzyce płaci,
wezmą go do piekła diabli rogaci.
Jo też pił, labowoł, muzyce płacił,
przyszelech do nieba, Pioter mie wrócił⁵⁵.

Dźwięki muzyki nie zawsze towarzyszą zabawie. Józef Ondrusz zarejestrował i opublikował w „Zwrocie” niestety tylko tekst pieśni wykonywanej przez Karolinę Onderkową. Poetycka metafora łączy w tym utworze grę muzykantów z „twardym snem” – ze śmiercią:

52 A. WACŁAWIKOWA: *Nasze tańce*. „Zwrot” 1967, nr 4, s. 11.

53 A. KOPOCZEK: *Śpiewnik Macierzy...*, nr 413, s. 354.

54 J. TACINA: *Śląskie tańce ludowe*. T. I: *Śląsk Cieszyński...*, s. 133.

55 Ibidem, s. 63.

Starła się moja mać,
kierne miejsce mi mo dać.
Nie starej się maciczko,
da mi Pónbóg miejsceczko.

Ci mi bedóm pięknie grać,
a jo bedym twardo spać.
Choćby grali sto godzin,
jo sie już nie obudzim.

Przi cierlickim kościele
tam sóm moji przociele,
w tej cierlicki zwónicy,
tam sóm moji muzycy.

Ci mi bedóm pięknie grać,
a jo bedym twardo spać.
Choćby grali i dwiesta,
na kierchów smutno cesta⁵⁶.

Ciekawy przykład tekstu pieśni związanej z obchodami wigilii św. Jana Chrzciciela w Zagłębiu Karwińsko-Orłowskim na Zaolziu podaje Jan Szymik⁵⁷. Świętojańska zabawa w Markłowicach Dolnych i Dąbrowie, gdzie odnotowano tekst utworu, odbywa się przy śpiewach, tańcach i dźwiękach orkiestry dętej. W zaolziańskiej pieśni sobótkowej wspomina się, iż wieczór ten nie może się obejść bez *granio*. Wymienione są też nazwy instrumentów, na których grają ludowi muzycanci: obok instrumentów typowych dla kapel dętych (bębny, trąby) pojawiają się też gajdy, *skrzypeczki* i *piszczołeczki*:

Dzisiaj wieczór krótki,
rozpolmy sobótki!
Hej, dziółchy wybrane,
zielinóm przeposane,
tańcujcie na dworze,
aż do porannej zorze,
aż do świtanio,
ale ni bez granio!

56 „Zwrot” 1956, nr 6(79), s. 11.

57 J. SZYMIK: *Ludowe obrzędy i zwyczaje doroczne Lachów Cieszyńskich*. W: *Zaolzie. Studia i materiały z dziejów społeczności polskiej w Czecho-Słowacji*. Red. M.G. GERLICH, D.K. KADŁUBIEC. Publikacja niedatowana (prawdopodobnie 1992 rok), jest efektem współpracy kwartalnika „Zaranie Śląskie” (Katowice) i Sekcji Folklorystycznej ZG Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego w Czeskim Cieszyźnie, działających w ramach Społecznego Centrum Badań Naukowych i Dokumentacji.

[...]

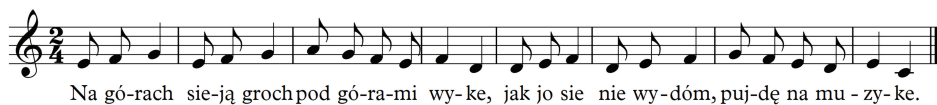
Hej, muzykanci wybrani,
 zielinóm przeposani,
 gajdy niech zabrzmia,
 bębny i trąby zagrzmia,
 niech skrzypią skrzypczki
 i piszcza piszczołeczki!⁵⁸

W pieśniach ludowych regionu cieszyńskiego od czasu do czasu pojawia się wyraz „kapela” lub też „muzyka” – oznaczają one na ogół wiejską zabawę z tańcami. Gra kapeli może jednak towarzyszyć także smutnym okolicznościom. Czasem jest to smutek udawany. Przykład znajdujemy w grupie pieśni zalotnych „Śpiewnika Macierzy Ziemi Cieszyńskiej”. Kopoczek zarejestrowała ten utwór w roku 1984 w Mazańcowicach. Jak wynika z treści słownej wielozwrotkowej pieśni, kandydatka do małżeństwa najwyraźniej nie ma zamiaru zmieniać swego stanu; pragnie umrzeć w panińskim wianku. Oczywiście jest to pozór. W piątej zwrotce pojawia się wyraz „kapela”, której gra towarzyszy *ostatniej drodze* panińki⁵⁹:



Chłop-cy by mnie nie - śli, ka-pe-la by gra - ła, oj-ciec by sie smu - cił,
 ma-tka by pła - ka - ła, oj, da - na, da-na da - na, ma-tka by pła - ka - ła

Alternatywą zamążpójścia może być wyjście... na *muzykę* (taneczną zabawę). Wariantowe odmiany tekstu i melodii mówiącej o tym przyspiewki do tańca *drajera* zostały odnotowane w Mostach, Cieszynie, Ustroniu, Zabrzegu i Rudzicy⁶⁰:



Na gó-rach sie-ją grochpod gó-ra-mi wy-ke, jak jo sie nie wy-dóm, puj-dę na mu - zy-ke.

Powyższe przykłady potwierdzają występowanie w zasobie ludowych pieśni śląsko-cieszyńskich wyrażen treściowo powiązanych z aktywnością muzyczną – indywidualną i zespołową grą na instrumentach, muzykanckim obyczajem i sytuacjami sprzyjającymi muzykowaniu.

58 Ibidem, s. 78–79.

59 A. KOPOCZEK: *Śpiewnik Macierzy...*, nr 262, s. 254.

60 J. TACINA: *Śląskie tańce ludowe. T. I: Śląsk Cieszyński...*, s. 257.

W różnych kontekstach w poszczególnych utworach wymieniane są nazwy instrumentów, względnie ich części. Do wyróżniających się należą tu takie nazwy i określenia, jak: smycek – *pociąg se za smycek*; cymbały – *w cymbały strasznie wali*; basy – *zadudnią basy*; hósle/huśle (skrzypce) – *niech skrzypią skrzypieczki*; gajdy – *gajdy niech zabrzmia*; piszczołki – *piszczą piszczoleczki*; trąba – *zagrejcie na trąbie, trąbicie mi piszejcie mi*; przęślica; bęben – *bębny nie zagrzmią*.

Na uwagę zasługują wypowiedzi o muzyce i muzykach. Zaznaczyć trzeba, iż w świetle pojęć ludowych wyraz „muzyka” oznacza najczęściej tyle co „kapela” lub zabawa taneczna przy muzyce. Stąd: *o moja muzycko, przy muzyce tańcować, dawać na muzykę, grej muzyczku, zagroźże muzycko, muzycanci grać od ucha, pójdę na muzykę, zapłóć za mnie muzycantom, styry dni muzyka grała* itp.

Ze zwrotem „przy muzyce tańcować” w sposób oczywisty kojarzą się nazwy tańców, w tradycji ludowej pod względem charakteru – rytmu, metrum, tempa i środków choreotechnicznych – bardzo zróżnicowanych. Nazwy popularnych niegdyś cieszyńskich tańców ludowych utrwały się także w przekazie pieśniowym: *kozok – kozoka bych tańcowała*; *walc – dali zagrać walca*; *mazurek – mazurka tańcować*; *obracaniec – zagrejcie mi obracańca*.

Trafne uwagi o instrumentach muzycznych w śląskiej kulturze ludowej sformułowała Krystyna Turek⁶¹. Wypada zgodzić się z poglądem badaczki, wedle której występowanie nazw instrumentów tak w prozie, jak i w poezji pieśni ludowych, jest wyrazem zdolności kojarzeniowych oraz ścisłego związku ich twórców „[...] z praktykowanym aktualnie aparatem wykonawczym”⁶².

Jan Kubisz – zasłużony dla Śląska Cieszyńskiego poeta, nauczyciel i działacz społeczny – opisał znany sobie skład kapeli złożonej z klawecisty, skrzypka, basisty i cymbalisty. Przygrywała ona w czasie wesel w Końskiej, gdzie w 1848 roku urodził się autor *Pamiętnika starego nauczyciela*. Wymienione przez poetę instrumenty uosabiać miały postacie żenicha, młoduchy, ojca i „[...] wiejskiego realisty, liczącego, kto zapłacił za muzykę”⁶³.

Poczucie realizmu nakazuje zakończyć tę pracę ogólnym stwierdzeniem, iż w żadnej mierze nie wyczerpuje ona tematu. Został tu przedstawiony zaledwie szkic, bo – jak zaznaczono na początku – „do ukończenia szerzej zakrojonego projektu badawczego nie doszło”. Może jednak pora podjąć pracę na nowo?

61 K. TUREK: *Instrumenty muzyczne w górnośląskiej prozie i pieśni ludowej XIX w.* W: *Polskie instrumenty ludowe. Studia folklorystyczne*. Red. A. DYGACZ, A. KOPOCZEK. Katowice 1981, s. 83–92.

62 Ibidem, s. 90.

63 J. KUBISZ: *Pamiętnik starego nauczyciela*. Cieszyn 1928, s. 30.

Andrzej Wójcik
Folk instruments and ensembles in the song-based folklore
of Śląsk Cieszyński

SUMMARY

The questions associated with the functioning of folk ensembles were the object of the interest of researchers who were or are engaged in the study of dance-based folklore, songs, folk instruments, costumes, ceremonies and customs. A typology of the instrumental folk bands of the Cieszyn region along with a discussion of the properties of execution-related practice, the function and the range of occurrence was outlined by Alojzy Kopoczek. Of relevance for the present work were the conclusions drawn from the research in the historical aspects of musical folklore which was heretofore conducted, including inter alia the variability of the properties of execution practice of the ensembles and the construction of the instruments. The researchers did not fail to take into account the dichotomous nature of Śląsk-Cieszyn folklore. An expression of this property – apart from the repertoire-related differences – has to do with the diversity of the instrumentarium of the ensembles. The activity of folk ensembles which usually played dance music inspired natural authors of songs. It was also reflected in proverbs, adages, riddles, memoirs and iconographical accounts. The present work focuses on the selected examples of song-based folklore. On the basis of these examples one confirmed the occurrence, in the inventory of folk Śląsk-Cieszyn songs, of expressions which are associated content-wise with musical activity – individual and ensemble-based instrumental musicianship, musician-related customs and situations which are conducive to the performance of (amateur) music. Without doubt these works constitute an expression of associative capabilities and the strict relationship of their creators “[...] with the currently practised execution-related apparatus” (K. Turek).

KEYWORDS: Cieszyn ensemble, góralska ensemble, folk instruments, typology of ensembles, execution practice of ensembles, musicians, folk songs, song-based folklore, instruments in songs

Fryderyk Firla ostatnim bastionem sztuki lutniczej w Cieszynie

Cieszyn od wieków słynął z rozwoju różnorodnych rzemiosł, w tym artystycznych. Rzemieślnicy w dawnych czasach zorganizowani byli w cechach, do których należały osoby wykonujące takie same albo pokrewne zawody. Najstarsze cieszyńskie cechy skupiały (podobnie jak w innych miastach) rzeźników, piekarzy, stolarzy, krawców; zajmowano się również produkcją tekstyliów (sukiennicy, tkacze). Wysoki poziom osiągnęło tu rozwijające się od XVI wieku rusznikarstwo. Cenione były również wyroby złotników, stanowiące ozdoby mieszczańskich, później też chłopskich, strojów ludowych. Dochód miastu przynosiły m.in.: tartaki, przędzalnie lnu i tkalnie, młyny, rafinerie spirytusu i tłocznie oleju. W 1846 roku powstał działający do dziś browar książęcy znajdujący się w pobliżu Góry Zamkowej. Również rzemiosło artystyczne osiągnęło w Cieszynie i okolicach wysoki kunszt, zwłaszcza rzeźba w drewnie, snycerstwo, wyrób i zdobnictwo tradycyjnych strojów, w tym haft krzyżykowy nazywany beskidzkim i koronka szydełkowa (związana głównie z Koniakowem). W XIX wieku produkcja rzemieślnicza zaczęła zanikać, cechy zastąpiono zasadą wolnej konkurencji gospodarczej, na rynku pojawiły się produkty wyrabiane masowo w fabrykach¹.

Stosunkowo mniej było w Cieszynie instrumentarzy, przy czym wiadomości o nich mamy w zasadzie dopiero od XVIII wieku. Jednym z pierwszych odnotowanych wytwórców instrumentów muzycznych działających na ziemi Śląska Cieszyńskiego był Jan Kuczera², urodzony w 1765 roku w Rużowie w Czechach. Zajmował się m.in. budową organów. W Cieszynie osiedlił się 14 lutego 1785 roku; zmarł 3 maja 1817 roku.

A oto wzmianki o innych instrumentarzach działających w tym mieście. Należał do nich Franciszek Bezecny³, wytwórca instrumentów muzycznych, szaf grających

¹ K. CZERWIŃSKA: *Dziedzictwo kulturowe Śląska Cieszyńskiego jako istotny element strategii turystycznej regionu*. W: „Turystyka Kulturowa” 2015, nr 1, s. 10–12, <http://www.cieszyn.pl/?p=categoriesShow&iCategory=9> [dostęp: 18.04.2017].

² W. IWANEK: *Słownik artystów na Śląsku Cieszyńskim*. Bytom 1967, s. 127.

³ Ibidem, s. 126.

i innych automatów. Urodził się w Noszowicach koło Frydka w 1783 roku. Był samoukiem, parął się snycerstwem. Od szesnastego roku życia należał do cechu stolarskiego. Od 1801 roku uczył się w gimnazjum w Rudach i Cieszynie. W 1805 roku wyjechał do Wiednia, gdzie dzięki wsparciu ks. Alberta Sasko-Cieszyńskiego wykonywał różne instrumenty mechaniczne.

Józef Frömmel⁴, urodzony w okolicach Opawy. Na jego temat jest niewiele informacji, wiadomo jednak, że był wytwórcą instrumentów muzycznych. Dnia 4 sierpnia 1834 roku osiedlił się w Cieszynie. Jan Köfler⁵, stolarz i budowniczy instrumentów muzycznych, pochodził z Grazu. Po zaślubinach z Anną Schmid, 12 października 1812 roku osiadł w Cieszynie. Wiadomo też, że 29 czerwca 1816 roku wykonał „majstersztyk” (politurowaną kołyskę). W Krakowie znajduje się zbudowany prawdopodobnie przez niego klawicymbał, sygnowany: „Köfler 1812 in Teschen”. Józef Strański⁶, lutnik, od 1862 roku mieszkał w Cieszynie, był uczniem Václava Červený’ego w Hradec Králové.

Kolejnym cieszyńskim wytwórcą instrumentów był Jerzy Krywalski (Krzywalski)⁷, trąbomistrz, urodzony w 1866 roku w Strzyńcu, zmarły w 1945 roku w Cieszynie. Od około 1891 roku budował instrumenty dęte blaszane oraz kontrabasy, prowadził również skład instrumentów znajdujący się przy ul. Garncarskiej 2 w Cieszynie (po roku 1919 Górny Rynek, a następnie pl. Zamkowy 2). Do dziś zachowało się kilka instrumentów wykonanych przez Krywalskiego, m.in. dwunastokłapowy klarnet oraz skrzypce z 1932 roku, które przechowywane są w zbiorach Muzeum Okręgowego w Bielsku-Białej (nr inw. 2783); w kolekcjach prywatnych znajduje się kontrabas trzy czwarte z 1930 roku i helikon⁸ z czasu międzywojennego. Wraz z Krywalskim przez około czterdzieści lat pracował Tomasz Prus⁹ urodzony w 1876 roku, który był stolarzem, lecz od około 1910 roku zajmował się jedynie lutnictwem. Prus zmarł w 1948 roku.

W latach 1904–1908 uczniem Krywalskiego był Jan Sławiński (Slavinski)¹⁰ urodzony w 1889 roku. Sławiński po skończeniu nauki zawodu u Krywalskiego pracował jako lutnik w Wiedniu, Grazu i Linzu. Wykonywane przez niego instrumenty były bardzo cenione ze względu na brzmienie, dzięki czemu zyskał popularność i sławę. W 1921 roku urodził się jego syn Leopold, który uczył się u ojca lutnictwa, a następnie po jego śmierci (w 1945 roku) przejął pracownię lutniczą. Tradycję rodzinną kultywował syn Leopolda (wnuk Jana), który również zajmował się lutnictwem.

Innym przedstawicielem lutnictwa na ziemi cieszyńskiej był Paweł Sikora¹¹, lutnik amator, urodzony w 1904 roku, notowany w Dębowcu koło Cieszyna. Niestety na temat jego działalności jest niewiele informacji.

4 Ibidem.

5 Ibidem, s. 127.

6 Ibidem, s. 128.

7 B. VOGEL: *Słownik lutników działających na historycznych i obecnych ziemiach polskich oraz lutników polskich działających za granicą do 1950 roku*. Szczecin 2007, s. 116.

8 Helikon – instrument dęty blaszany z grupy aerofonów ustnikowych.

9 B. VOGEL: *Słownik lutników...*, s. 176.

10 Ibidem, s. 209.

11 Ibidem, s. 208.

Mianem śląskiego Stradivariusa określano Karola Chmiela¹², lutnika samouka. Chmiel urodził się 5 marca 1905 roku, zmarł 28 września 1960 roku. Mieszkał w Karpetnej (Zaolzie). Jego miłość do skrzypiec objawiła się w wieku dziecięcym, po tym jak zobaczył wizerunek skrzypiec na obrazku. Ukończył szkołę ludową w Bystrzycy, nie kontynuował jednak dalszego kształcenia ze względu na brak środków. Po pierwszej wojnie światowej zdobywał pierwsze wiadomości z dziedziny lutnictwa u mistrza Josepha Rużički (pochodzącego z Ustronia), który prowadził sklep z instrumentami muzycznymi oraz warsztat w Opawie. Chmiel, chcąc rozwijać swoje umiejętności i wiedzę, także samodzielnie studiował różnorodną literaturę dotyczącą budowy skrzypiec. W 1928 roku, w oparciu o kwalifikacje, które posiadał podczas nauki u Rużički, zbudował swoje pierwsze skrzypce. Nie był jednak z tego instrumentu zadowolony. Postawił sobie bowiem za cel stworzenie subtelnych, idealnie brzmiących skrzypiec, a jak się okazało – zadaniu temu nie sprostał.

Dziś na Śląsku Cieszyńskim funkcjonuje jeden warsztat instrumentarski – jest to Artystyczna Pracownia Lutnicza Fryderyka Firli¹³, lutnika, budowniczego instrumentów klasycznych i kopii instrumentów historycznych. Ojciec Fryderyka (Bogdan Firla), znany i ceniony gitarzysta, zaraził syna miłością do muzyki, gitary i tym samym, poprzez syna, spełnił swoje marzenie, którym było stworzenie pracowni lutniczej. Wuj Fryderyka, brat ojca, Bronisław Firla, miał zakład naprawy instrumentów, był stroicielem, zajmował się głównie akordeonami, ale również instrumentami lutniczymi. Z wykształcenia był skrzypkiem. Bogdan (Firla) wraz z małżonką Lucyną organizowali jedno z pierwszych festiwali gitarowych w Polsce, które miały miejsce w Cieszynie w latach 1980–1986.

Fryderyk rozpoczął naukę zawodu u Ferdynanda Suchego, wytwórcy instrumentów muzycznych posiadającego swoją pracownię w Ustroniu. Umożliwiła to wieloletnia znajomość, a także współpraca ojca Fryderyka z Suchym przy budowaniu gitar. Nauczyciel młodego Firli¹⁴ urodził się w 1916 roku w Boguminie (Starym Bohuminie) na Zaolziu. Jego pierwsze skrzypce, które otrzymał od ojca, sprawiły, że zainteresował się budową instrumentów muzycznych. Pasję tę rozwijał, ucząc się w czeskich pracowniach lutniczych i organmistrzowskich. Po drugiej wojnie światowej otworzył swój warsztat lutniczy w Boguminie. W 1961 roku przeniósł się wraz z rodziną do Polski do Ustronia Gojów. W ustronńskiej pracowni zajmował się budowaniem, rekonstrukcją oraz naprawą instrumentów dawnych, współczesnych, profesjonalnych oraz ludowych.

Podczas praktyk u Suchego Fryderyk rozwijał równocześnie swoje umiejętności w Spółdzielni Muzycznej TON, w której pracował przez rok. Następnie przez pięć lat (1990–1995) był zatrudniony w szkole muzycznej na stanowisku korektora-lutnika. W tym czasie rozpoczął budowę gitar, m.in. na podstawie literatury niemieckiej

12 K. CIENCIAŁA: *Czyżby śląski Stradivarius?* „Kalendarz Zwrotu na rok 1960”. R. VII. Czeski Cieszyn 1960, s. 124–126.

13 Artystyczna Pracownia Lutnicza Fryderyka Firli znajduje się w Cieszynie przy ulicy Skrajnej 7D.

14 J. GOLEC, S. BOJDA: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej*. T. 2. Cieszyn 1995, s. 89–90.

i angielskiej zdobytej przez swojego ojca. Serię gitar wykonał z wnukiem Suchego – Tomaszem Kaweckim. Razem uczęszczali do liceum wieczorowego. Współpracowali ze sobą przez około rok (1990–1991). Swoją pierwszą samodzielną gitarę wykonał w 1992 roku; była to gitara dziecięca.

W 1996 roku Firla poznał Gerolda Karla Hannabacha¹⁵ – mistrza lutnictwa. Wybitni lutniści Antoni Pilch¹⁶ i Jerzy Żak¹⁷ nawiązali współpracę z Fryderykiem, dostarczając mu różne rysunki lutni oraz gitary renesansowej. Firla podjął się rekonstrukcji gitary renesansowej (według planów wykonanych przez Petera Forrestera) w ramach stałego już współdziałania z Pilchem, dla którego wykonał jeszcze kilka innych instrumentów (4 małe gitary o menzurze skrzypcowej 325 mm i dwie większe – 510 mm). Jako sygnaturę w pierwszych gitarach wklejał grafikę wykonaną przez swoją matkę (która ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie), przedstawiającą dwudziestoletniego ojca Fryderyka; na grafice umieszczona jest również data urodzin Fryderyka.

Fryderyk podejmuje się budowy różnych odmian gitar – od klasycznych przez historyczne po narodowe, etniczne. Wykonuje instrumenty od podstaw samodzielnie. Wraz z muzykiem etnicznym pochodzenia hinduskiego stworzył gitarę o cechach budowy instrumentów hinduskich – z otworem rezonansowym umieszczonym w bocznej części, dodatkowymi otworami w strunniku oraz sklepieniem schodkowym (pogłębiającym pudło rezonansowe – nadającym sztywność i wzmacniającym brzmienie dźwięków basowych).

Firla mawia: „Każdy lutnik posiada cechę poszukiwacza”; on sam nieustannie poprzez stosowanie różnych modyfikacji dąży do stworzenia „przepisu” na gitarę idealną. We wzmocnieniach płyt rezonansowych oraz belkowań stosuje włókna węglowe, szklane, a także wykorzystuje materiały kevlarowe, tzw. papier aramidowy, który zmniejsza wagę instrumentu, zwiększa jego wytrzymałość, a także polepsza brzmienie. Instrumenty Fryderyka mają zdobienia, rzeźbienia, inkrustacje wykonywane np. z muszli uchowca. Wybór drewna oraz każdy element użyty do konstrukcji mają istotny wpływ na ostateczne brzmienie. Płyta wierzchnia powinna być wykonana ze sprężystego drewna o najwyższych właściwościach rezonujących – najczęściej jest to świerk lub cedr. Do płyty tej przenoszone są przez mostek drgania strun.

Firla używa wielu gatunków drewna do wykonania instrumentów, sprowadza je z różnych części Polski i świata – są to m.in.: orzech amerykański, cedr kanadyjski, jawor, grusza, mahoń filipiński, świerk alpejski, palisander santos, palisander indyjski. Stosuje również eksperymentalne łączenia kompozytów z kilku gatunków drewna – np. płyta dolna gitary wykonana z drewna czereśni i śliwy. Poprzez łączenie drewna z włóknem węglowym element uzyskuje większą sztywność – oddziałuje to

15 Gerold Karl Hannabach – niemieckiego pochodzenia mistrz lutnictwa gitarowego, urodzony 5 lipca 1928 roku, zmarł 11 kwietnia 2015 roku.

16 Antoni Pilch – wirtuoz lutni. Ukończył Akademię Muzyczną w Krakowie oraz Royal College of Music w Londynie. Specjalizuje się w muzyce renesansowej.

17 Jerzy Żak – lutnista, teorzysta, gitarzysta. Początkowo studiował grę na gitarze klasycznej w Łodzi, następnie w Alicante w Hiszpanii. W zakresie gry na lutni otrzymał dyplom w Royal College of Music w Londynie.

na brzmienie. Ciekawym rozwiązaniem stosowanym przez Firłę jest wykonywanie belkowania z drewna orzechowego (które jest bardzo elastyczne i sprężyste); tradycyjne zaś belkowanie wykonywane jest z mahoniu lub świerka. Twórca zwiększa niekiedy liczbę belkowań do czterech lub pięciu (standardowo trzy).

Czas tworzenia gitary o tradycyjnej budowie (mającej proste płyty i żebrowania) szacuje się na około trzy miesiące. Natomiast instrumenty dawne wymagają zaprojektowania odpowiedniego modelu i dodatkowego przygotowania do pracy (wykonanie szablonów, matryc, rysunków), które trwa około jednego miesiąca. Całkowity czas wykonania tego typu instrumentu zajmuje około roku. Gitary Firli cenione są za wspaniałe, ciepłe brzmienie oraz stabilność dźwięku. Potwierdzeniem jego talentu i wysokich umiejętności w zakresie wykonywanego zawodu są nagrody zdobyte w konkursie lutniczym w Gdańsku, podczas którego w 2001 roku otrzymał III nagrodę w kategorii gitary mistrzowskiej, natomiast w 2003 roku dostał II nagrodę w kategorii dużej gitary szkolnej i wyróżnienie w kategorii gitary mistrzowskiej.

Firła oprócz budowy gitar podejmuje się naprawy instrumentów smyczkowych, cytr, cymbałów, lutni, ale też innych instrumentów. Miejmy nadzieję, że w przyszłości lutnictwo cieszyńskie się rozwinie i stwierdzenie, że Firła to ostatni bastion sztuki lutniczej w Cieszynie będzie nieaktualne.

Malwina Kołt

Fryderyk Firła as the last mainstay of the craft of making string instruments in Cieszyn

SUMMARY

For centuries Cieszyn prized itself on the development of various crafts, including artistic ones. In early times, craftsmen were organised in guilds to which people who exercised the same or a related profession belonged. There was a relatively lower number of instrument makers in Cieszyn, and information about them actually dates back to as late as the 18th century. Today one instrument maker's workshop operates in this city – it is the Artistic Luthier's Workshop of Fryderyk Firła, a luthier, a builder of classical instruments and copies of historical instruments. Various kinds of guitars, ranging from classical, historical and national, ethnic ones, are built in the workshop. Firła makes instruments by himself from scratch. His guitars are held in high estimation for their brilliant, warm and robust sound. Apart from building guitars, he repairs stringed instruments, zithers, dulcimers, lutes as well as other instruments.

KEYWORDS: Cieszyn, lutherie, guitar, Fryderyk Firła



ILUSTRACJA 1: Pracownia Fryderyka Firli (fot. Malwina Kołt)



ILUSTRACJA 2: Gitary wykonane przez Fryderyka Firłę (fot. Malwina Kołt)



ILUSTRACJA 3: Z lewej: przykład grafiki umieszczanej w pudłach rezonansowych gitar wykonanych przez Fryderyka Firlę; z prawej: dyplomy otrzymane przez Fryderyka Firlę w międzynarodowych konkursach lutniczych (fot. Malwina Kołt)



ILUSTRACJA 4: Fryderyk Firla w swojej pracowni (fot. Malwina Kołt)

Hanna Bias

BIBLIOTEKA GŁÓWNA AKADEMII MUZYCZNEJ
IM. KAROLA SZYMANOWSKIEGO W KATOWICACH

Utwory Jana Gawlasa odkryte na nowo Spuścizna odnaleziona w zbiorach Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach

W Cieszynie żyje młody kompozytor. Znany na całym Śląsku i na północy i za Olzą, w całej Polsce. Jest nim skromny nauczyciel muzyki, cichy pracownik, pożyteczny działacz i utalentowany muzyk – Jan Gawlas¹.

Na podstawie odnalezionej w zbiorach Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach spuścizny Jana Gawlasa opracowano kalendarium życia i twórczości kompozytora, ukazując jego postać poprzez pryzmat niedawno odkrytych na nowo utworów.

1901

Jan Gawlas urodził się 27 grudnia 1901 roku w zaolziańskim Dolnym Żukowie² jako syn rzemieślnika – mistrza szewskiego. Pochodził ze znanej na Śląsku Cieszyńskim generacji muzyków, twórców kapeli – Kowuloków. Ród ten był znany ze swoich muzycznych tradycji – Gawlas już w dzieciństwie wykazywał zainteresowanie muzyką. Ojciec jednak nie wiązał przyszłości syna z muzyką, ale pragnął, aby poświęcił się on rzemiosłnictwu. Wybuchła wojna, a ojca Gawlasa wysłano na front. Nieobecność głowy rodziny wykorzystała matka, kupując dorastającemu Janowi skrzypce. Początkowo kształcił się sam, „autodydaktycznie”³, na skrzypcach, organach i fortepianie, a pomagał mu w tym organista miejscowego kościoła, ucząc swego wychowanka na *Das Wohltemperierte Klavier* Jana Sebastiana Bacha.

1 E.R.: *Sylwetki kompozytorów śląskich. Jan Gawlas*. [1937]. Cyt. na podstawie wycinka z prasy bez opisu pochodzącego ze zbiorów Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach.

2 Szczegóły biograficzne odtworzone na podstawie materiałów źródłowych pochodzących ze zbiorów Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach: J. WOSZCZYCKA: *Twórczość Jana Gawlasa dla chórów śląskich* (praca dyplomowa). Katowice 1970, s. 16–29; sygn. IK 1134; J. GAWLAS: *Życiorys* (maszynopis). Cieszyn, 31.01.1960, s. 1–3; nieopracowany zbiór wycinków prasowych, recenzji i sprawozdań.

3 IDEM: *Życiorys*..., s. 1.

1917–1921

Młody Gawlas uczęszczał do Seminarium Nauczycielskiego w Cieszynie, w którym uzyskał świadectwo dojrzałości 20 czerwca 1921 roku oraz posiadał gruntowną wiedzę z zakresu teorii muzyki. Udzielał się w działalności uczelnianych zespołów muzycznych, a w szczególności zainteresował się dyrygenturą chóralską. Zorganizował chór młodzieżowy w Ligotce Kameralnej na Zaolziu, z którym pracował jako dyrygent (1920). Z frontu wrócił ojciec, który nie chciał ani grosza łożyć na muzyczną edukację i żądał od Jana powrotu do domu i podjęcia pracy w warsztacie. Na szczęście dał się przekonać, że nauczyciel muzyki to także zawód. Pierwszą pracę podjął w szkole w Bobrku pod Cieszynem, w której zorganizował chór Macierzy Szkolnej, dla którego opracował pierwsze śląskie pieśni ludowe (*A nie ta ptaszyna; Listeczku lipowy*).

1923

Przeniósł się na Śląsk, co spowodowało – jak sam określił – „rozwiniecie działalności muzycznej”. Rozpoczął pracę jako nauczyciel w szkole podstawowej w Chorzowie, ówczesnej Królewskiej Hucie, oraz jako dyrygent chórów amatorskich, m.in. chóru Gwiazda (1923–1927). Jako kierownik chóru daje się poznać, zwłaszcza na zawodach, nie tylko jako znakomity dyrygent – zdecydowany, pełen świadomości celów – ale również „przedstawia świetny materiał kompozytorski, który po odpowiednich studiach muzycznych będzie niechybnie poważnym czynnikiem w stworzeniu odrębnego stylu chóralnego narodowo-polskiego”⁴.

1925

Po pierwszych sukcesach kompozytorskich następują kolejne. W 1925 roku wydano *6 pieśni ludowych górnośląskich* na chór mieszany Gawlasa, które od razu zapewniły uznanie młodemu, debiutującemu na drodze twórczej kompozytorowi. Na zawodach wojewódzkich Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, dzięki kompozycji *Paweł i Gawęł* do słów Aleksandra Fredry, zdobył ponownie pierwsze miejsce. Piotr Maszyński – kompozytor i profesor Konserwatorium Warszawskiego – pisał do Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w Katowicach: „[...] Pan Gawlas posiada niewątpliwe uzdolnienie zarówno w kierunku kompozytorskim, jak i kapelmistrzowskim. Talentowi młodemu warto by tu podać rękę, aby mógł się rozwinąć na podstawie ściśle prowadzonych studiów. Wszystko co Związek w tym kierunku robi, będzie spełnieniem czynu obywatelskiego na korzyść rodzimej sztuki”⁵. Z powodu braku stypendium, pro-

4 Wypowiedź prof. Jungsta z Ostrowa po zjeździe Związku Śląskich Kół Śpiewaczych Okręgu Król.-Huckiego. W: *Zjazd Kół Śpiewackich w Król. Hucie*. „Goniec Śląski”, 16.09.1924. Oprac. na podstawie wycinka z prasy bez opisu pochodzącego ze zbiorów Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach.

5 Odpis listu Piotra Maszyńskiego do Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w Katowicach (maszynopis). Warszawa, 13.08.1925, sygn. IK 1134.

jektowany w 1925 roku wyjazd Gawlasa na studia kompozytorskie do Paryża nie doszedł do skutku. Muzykolog Henryk Opieński uważał, że „[...] młody ten artysta zasługuje na to, aby baczną na jego dalszy muzyczny rozwój zwrócono uwagę. Przede wszystkim już jako dyrygent pokazał, że potrafi pracować z chórem, nad nim panuje i umie wydobywać efekty według swojej woli [...]”⁶. W podobnym tonie utrzymane były wypowiedzi Stanisława Bursy i Zbigniewa Jachimeckiego. W prasie pojawiły się również negatywne komentarze. Zarzucano bowiem Gawlasowi sztywne i zimne wykonywanie wszystkich utworów, z wyjątkiem jego własnych – w tych Gawlas nie szczędził trudów i pieczołowitości. „Czy ten egoizm i brak pietyzmu dla innych kompozytorów jest zaletą dyrygenta?”⁷.

1927

Mimo intensywnej pracy kompozytorskiej i dydaktycznej (w latach 1927–1933 uczył w komunalnych szkołach średnich w Katowicach) Gawlas uzupełniał swoje kwalifikacje muzyczne, podchodząc w 1927 roku do egzaminu eksternistycznego na Lwowskim Uniwersytecie Muzycznym, uprawniającego go do nauczania przedmiotów muzycznych w szkołach średnich. Zdawać by się mogło, że od tego momentu kariera pedagogiczna Gawlasa jest pewna, jest „należna”⁸. W służbie nauczycielskiej nastały dla Gawlasa lepsze czasy, został przeniesiony do szkolnictwa średniego, otrzymał tym samym lepszą płacę, ale nie na długo. „Uczy w jednym z miejskich gimnazjów katowickich. Tymczasem o tę samą posadę ubiega się jakaś paniusia. Nic to, że bez kwalifikacji, nic to, że Gawlas jest muzykiem: następuje »zmiana« miejsc. Gawlas wędruje do szkoły powszechnej... obejmując posadę paniusi!”⁹.

Ten epizod mocno wpłynął na kompozytora, który nie był zdolny ani do pisania, ani do pracy muzycznej. Z innych materiałów źródłowych wynika, że Magistrat Miasta Katowice z dniem 30 listopada 1933 roku zwolnił kompozytora z posady ze względów wyznaniowych¹⁰. Gawlas był wyznania ewangelickiego. Nastąpił ciężki okres w życiu kompozytora. Praca nauczyciela w szkołach powszechnych była źle wynagradzana, co zmusiło Gawlasa do udzielania prywatnych lekcji muzyki oraz prowadzenia chórów (m.in. Chór Zgoda im. Ignacego Jana Paderewskiego w Świętochłowicach) – zresztą z powodzeniem, o czym świadczą recenzje w prasie. Z tych powodów zawiesza działalność kompozytorską. Jedynie z utworów wokalnych zostaje wydana w 1933 roku pieśń na chór mieszany z towarzyszeniem orkiestry *Bohaterom* do słów Gustawa Przeczka oraz dwie śląskie melodie ludowe opracowane na chór mieszany *Wiślane dziewczeczki* i *Doliny*, wydane nakładem autora w 1936 roku.

6 H.O.: *Zjazd Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w Katowicach*. „Przegląd Muzyczny” 1925, nr 13/14, s. 13–14.

7 Z.: *Teatr i Estrada*. „Polonia” 1925, R. 2, nr 77. Oprac. na podstawie wycinka z prasy bez opisu pochodzącego ze zbiorów Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach.

8 E.R.: *Sylwetki kompozytorów śląskich. Jan Gawlas...*

9 Ibidem.

10 J. WOSZCZYCKA: *Twórczość Jana Gawlasa...*, s. 20.

1929

Gawlas wstąpił do nowo założonego Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach (dzisiejsza Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach)¹¹. Tam w latach 1929–1932 odbył systematyczne studia w zakresie kompozycji i teorii u Witolda Friemanna, gry organowej pod kierunkiem Bolesława Szabelskiego i gry fortepianowej w klasie Stefanii Alinówny. W trakcie studiów dużo komponował, powstały wtedy *Pieśni* na chór mieszany, wydane nakładem Śląskiej Biblioteki Muzycznej. W roku 1932 skomponował *Dwie pieśni ludowe śląskie* oraz parafrazę melodii legionowych *Dola żołnierska*, która nie jest zwykłą wiązańką, pozbawioną głębszego sensu konstrukcyjnego, ale utworem posiadającym jednolitą formę i treść¹². Z utworów organowych napisał *Fantazję i fugę a-moll* – pierwszy utwór organowy, prawykonany 27 maja 1931 roku w kościele Ewangelicko-Augsburskim w Katowicach¹³. Powstały również *Preludia i fugi* oraz szereg miniatur. Satysfakcja Gawlasa była ogromna, zdawał sobie sprawę, że wyżyny sztuki kompozytorskiej osiągnął w wyniku samodzielnych studiów i poszukiwań. Badał dzieła Maxa Regera, Richarda Straussa, Gustava Mahlera, Césara Francka, Claude’a Debussy’ego, Arnolda Schönberga, Béli Bartóka, Igora Strawińskiego¹⁴. Uważał, że ma wrodzony zmysł polifoniczny.

1937

Dnia 1 września 1937 roku Gawlas otrzymał posadę nauczyciela w Państwowym Liceum Pedagogicznym w Cieszynie. Swoje obowiązki pełnił do wybuchu drugiej wojny światowej. Przed samą wojną odbył się jego pierwszy koncert kompozytorski zorganizowany dzięki staraniom Chóru Zgoda im. Paderewskiego w Świętochłowicach, na którym wykonano utwory choralne Gawlasa¹⁵.

11 Państwowe Konserwatorium Muzyczne w Katowicach zostało założone przez Witolda Friemanna w 1929 roku. Katowickie konserwatorium w pierwszych latach działalności było szkołą państwową. Początkowy okres istnienia placówki to czas pogłębiania się kryzysu ekonomicznego, walk klasowych i politycznych na Śląsku. Konserwatorium w roku szkolnym 1931/32 straciło dotacje i prawa uczelni państwowej. W 1934 roku zostało przekształcone uchwałą Sejmu Śląskiego w Śląskie Konserwatorium Muzyczne. W okresie okupacji niemieckiej szkoła nosiła nazwę Konservatorium Kattowitz (1939–1942), a następnie Landesmusikschule Oberschlesien (1942–1945). Śląskie Konserwatorium Muzyczne zostało reaktywowane wkrótce po wyzwoleniu Śląska. Dekretem Ministra Kultury i Sztuki z dnia 1 września 1945 roku przemianowane zostało na Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną. W 1979 roku Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach otrzymała nazwę Akademii Muzycznej.

12 *Księga Pamiątkowa Jubileuszowego Zjazdu Śpiewaków Śląskich 1910–1960*. Katowice 1960, s. 45.

13 Program koncertu *Geistliche Abendmusik* (Katowice, 27.05.1931) pochodzący ze zbiorów Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach.

14 J. GAWLAS: *Życiorys...*, s. 2.

15 Oprac. na podstawie wycinka z prasy bez opisu pochodzącego ze zbiorów Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach.

1939–1945

Lata okupacji spędził w Cieszynie, a następnie na Zaolziu w miejscowości Gnojnik, mając się różnych prac; początkowo jako nauczyciel prywatny, organista w Parafii Ewangelicko-Augsburskiej w Cieszynie, finalnie jako robotnik rolny. W tym trudnym czasie nie zaniedbywał komponowania (powstały m.in. *Chorały na organy* op. 11 (1940), *Fantazja* op. 14 (1940)), gry na organach, a także samokształcenia w dziedzinie teorii muzyki i języków obcych.

1945

Gawlas brał udział w organizowaniu Szkoły Muzycznej w Cieszynie, reaktywowanej po wojnie, będącej filią Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach¹⁶. Szkoła przyjęła początkowo nazwę Instytutu Muzycznego. Faustyn Kulczycki – Rektor Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach – powołał Gawłasa na stanowisko kierownika filii i jednocześnie nauczyciela gry na fortepianie oraz teorii muzyki. Funkcje te sprawował zaledwie kilka miesięcy. Od grudnia 1945 roku związany był z Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną w Katowicach¹⁷. Gawlas dał się poznać jako świetny teoretyk, a jego „przykładna dyscyplina osobista, umysł badawczy, doświadczenie kompozytorskie, składają się na świetne wyrobienie pedagogiczne, umiejętnie stosowane zarówno wobec młodzieży jak i dorosłych, wśród których pracuje z wyjątkowym oddaniem”¹⁸. Gawlas wykładał harmonię klasyczno-romantyczną, kontrapunkt, współczesną technikę kompozytorską, historię muzyki, czytanie partytur, instrumentację, a później także kompozycję.

Obcowanie ze spuścizną Gawłasa pozwoliło autorce niniejszego artykułu nakreślić postać kompozytora. Jego notatki i zapiski sugerują, że był zdyscyplinowaną i systematyczną osobą. Jego prace teoretyczne i kompozycje z pewnością były wielokrotnie przepisywane. Rysunki, pismo, przykłady muzyczne są nienaganne. Zeszyty są oprawione z wytłoczonymi złotymi tytułami. Późniejsze prace były już pisane na maszynie. W Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach znajdują się 4 zeszyty do analiz form homofonicznych (maszynopis), zeszyt do historii muzyki (maszynopis), kontrapunktu i fugi (maszynopis), akustyki i instrumentoznawstwa (maszynopis), zeszyt do prowadzenia zajęć z akustyki muzycznej (rękopis), dodekafonii (maszynopis), harmonii specjalnej (rękopis), historii muzyki (maszynopis), kontrapunktu I (maszynopis, 1948), historii form muzycznych (maszynopis), współczesnych technik kompozytorskich (maszynopis, 1958).

16 J. GAWŁAS: *Życiorys...*, s. 2.

17 Zob. przypis 11.

18 Cyt. na podstawie opinii Rektora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach Józefa Powroźniaka pochodzącej ze zbiorów Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach, sygn. IK 1134.

Oprócz przygotowanych do druku maszynopisów w formie podręczników szkolnych w spuściźnie znajdują się również zeszyty: *Śpiewy liturgiczne dla ewangelickich nabożeństw niedzielnych i świątecznych* (1952); *Z twórczości wielkich mistrzów. Zbiór fragmentów w łatwym układzie na organy*; kanon *Chłopi i cielę* na chór mieszany do słów Ignacego Krasickiego (górnosłaska pieśń ludowa).

1949

Od 1949 roku Gawlas pełnił funkcję Dziekana Wydziału Kompozycji, Teorii i Dyrygentury, a od roku 1951 – Dziekana Wydziału IV (Pedagogicznego). Około roku 1950 dostał piękną laurkę od studentów Wydziału Kompozycji, Teorii i Dyrygentury zatytułowaną: „Drogiemu Profesorowi Dziekanowi Wydziału Pierwszego w dniu Imienin Najserdeczniejsze Życzenia”. Wśród ofiarujących laurkę studentów byli: Wojciech Kilar, Józef Świder, Józef Podobiński, Adolf Dygacz, Stanisław Hadyna, Marian Rząca i inni¹⁹ (zob. il. 2). Gawlas oddał się z zapałem i poświęceniem pracy pedagogicznej, podejmując się chętnie wykładania najróżniejszych przedmiotów naukowych, do których Uczelnia początkowo nie posiadała specjalistów²⁰.

Na zaakcentowanie zasługuje zeszyt z pytaniami egzaminacyjnymi. Na kartkach w skoroszycie znajduje się 80 pytań przygotowanych na egzamin z historii muzyki, 26 pytań z polskiego folkloru muzycznego, 14 z akustyki muzycznej, 37 z instrumentoznawstwa, 37 z form muzycznych, zadania egzaminacyjne z improwizacji organowej, tematy wypracowań pisemnych (czerwiec 1963, czerwiec 1964, wrzesień 1964), pytania do egzaminu ustnego (czerwiec 1964) dla wydziału I – Teorii, Kompozycji i Dyrygentury i IV – Pedagogicznego oraz II – Instrumentalnego i III – Wokalnego. Niektóre zagadnienia egzaminacyjne zostały opracowane przez Gawlasa.

Oprócz działalności pedagogicznej nadal wiele pracy poświęcał ruchowi amatorskiemu. Brał udział w komisjach sędziowskich w czasie zawodów śpiewaczych i w licznych konferencjach dydaktycznych. Ze Związkiem Śląskich Kół Śpiewaczych w Katowicach współorganizował kursy dyrygenckie (1949–1951), wygłaszając referaty oraz służąc radą i pomocą.

1950–1952

Skomponował kilka pieśni masowych, np.: *Służba Polsce*; *Marsz Robotników* na chór i orkiestrę dętą; *Uśmiech wsi*; *Gołąb pokoju* napisany na Kongres Pokoju; kantatę *Towarzysz Koba* – utwór napisany do słów Leopolda Lewina na chór mieszany (zob. il. 3). Jest to utwór o kolejarzach tyflskich oparty na wydarzeniach rewolucji październikowej. Napisał także *W Berezie Kartuskiej* (1952) na chór męski, głosy solowe i orkiestrę symfoniczną. Jakkolwiek utwory te mogą być wartościowe muzycznie, tekst (tytuł) eliminuje je z dzisiejszych programów koncertowych.

19 Oprac. na podstawie laurki pochodzącej ze zbiorów Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach.

20 J. GAWLAS: *Życiorys...*, s. 2.

1952

W grudniu 1952 roku odbył się koncert kompozytorski z okazji trzydziestolecia pracy twórczej Gawlasa, którego współtwórcami i wykonawcami byli studenci Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach oraz Chór Huty Pokój. Gawlas otrzymał dyplom honorowy Mikołowskiego Okręgu Śpiewaczego za „twórczość piękna pieśni polskiej w okresie 30-letniej działalności kompozytorskiej”²¹. Jego dorobek w tym okresie liczył około 100 utworów, ujętych w 25 opusach. Do jednej z najważniejszych powojennych prac zaliczyć można *Trzy pieśni beskidzkie* (1946) (zob. il. 4). Cechą charakterystyczną jego twórczości jest pełne korzystanie z bogatego, a dotychczas niedostatecznie wykorzystanego ludowego beskidzkiego folkloru muzycznego.

1953

W roku 1953 Gawlas napisał *Balet Śląski* będący suitą starych tańców na chór i orkiestrę symfoniczną; utwór został napisany dla Filharmonii Hutniczej w Chorzowie.

1957

Pojawiły się kolejne kompozycje. *Wariacje na wiolonczelę i fortepian* op. 29 (1957) to utwór, w którym ścierają się różne tendencje – w zakresie formy, języka dźwiękowego czy też faktury instrumentalnej. Wariacje nawiązują przede wszystkim do tradycji barokowych²². Kompozycja ta, na prośbę Rektora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach Wiktora Gadzińskiego, została przekazana przez żonę kompozytora Annę Gawlas do Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach w 1966 roku (sygn. 67 R)²³. Gawlas napisał również *Koncert na klarnet* oraz pięcioczęściową *Suitę na fortepian* op. 28 (1956). Suita nawiązuje do tradycji barokowych, wykorzystuje technikę całotonową Debussy’ego i nurt folklorystyczny twórczości fortepianowej Szymanowskiego.

Dzięki ogromnej wiedzy muzycznej, teoretycznej, znajomości form i stylów, w utworach zarówno instrumentalnych, jak i wokalnych, kompozytor doszedł do swojego integralnego języka muzycznego mającego silny związek z polską muzyką ludową. Gawlas zauważył również lukę w twórczości folkloru środowisk robotniczych. Skomponował on dwa zeszyty *Śląskich pieśni robotniczych*, wydanych w 1961 roku, stanowiących pierwsze artystyczne opracowanie pieśni robotniczych na chór mieszany a cappella.

Na zlecenie Pałacu Młodzieży w Katowicach napisał 10 kompozycji na temat pieśni ludowych. Inspirację zaczerpnął z folkloru beskidzkiej wsi – Istebnej. Spośród tych

21 Cyt. na podstawie kopii dyplomu pochodzącego ze zbiorów Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach.

22 J. PORSZKE: *Wariacje na wiolonczelę i fortepian* op. 29 Jana Gawlasa (praca magisterska). Katowice 2000, s. 57.

23 Pismo Wiktora Gadzińskiego do Anny Gawlas w sprawie przekazania rękopisu Jana Gawlasa do Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach. Katowice, 18.05.1966.

utworów w Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach znajdują się rękopisy dwóch: *Umrziła gorolka* oraz *Zasiolach se maryjonek* (zob. il. 5).

1963

Gawlas mimo pełnienia licznych funkcji i obowiązków dydaktyczno-administracyjnych, spotęgowanych wyborem na stanowisko Rektora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach w 1963 roku, nie rezygnował z działalności wykonawczej czy kompozytorskiej. Prezentował na porankach i audycjach organowych nie tylko utwory własne, ale również innych kompozytorów²⁴. Dnia 11 czerwca 1965 roku zmarł nagle podczas odbywających się egzaminów końcoworocznych. W Kronice Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach znajduje się szereg kondolencji przesłanych z różnych ośrodków naukowych w Polsce. Odszedł człowiek pełen twórczej inicjatywy i pasji, będący wzorem obywatela, artysty, kolegi i wychowawcy.

Autorce nie udało się ustalić proveniencji spuścizny Gawlasa. Brakuje również informacji o darczyńcy oraz roku przekazania materiałów. Wymienione rękopisy, notatki, jak również wycinki prasowe pochodzą ze zbioru odnalezionego przy porządkowaniu Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach. Oprócz odkrytej na nowo spuścizny Gawlasa w zbiorach znajduje się 17 skatalogowanych rękopisów przekazanych w formie daru w latach 1966, 1971, 1975, 1983, 1992, 1995.

* * *

Rękopisy skatalogowane

10 pieśni śląskich w układzie na trzy głosy równe (grudzień 1952). Sygn. 956 R.

Balet śląski op. 27 na orkiestrę symfoniczną i chór (1953), partytura oraz wyciąg fortepianowy.

Sygn. 627 R, 628 R.

Dla dzieci na skrzypce i fortepian (Cieszyn 1961). Sygn. 133 R.

Fantazja i fuga na organy na temat kolędy *Wśród nocnej ciszy* op. 12 (1937). Sygn. 954 R, 926 R.

Fantazja na temat hymnu *Boże coś Polskę...* op. 14 (1939). Sygn. 925 R, 953 R.

Koncert na klarnet i orkiestrę lub fortepian. Cz. II Quasi fantasia (1961). Sygn. 2046 R.

Miniatury organowe op. 11. Sygn. 921 R.

Miniatury organowe. Chorały Kościoła Jezusowego w Cieszynie op. 14. Sygn. 957 R.

Preludium i fuga G-dur na organy op. 13 nr 3 na temat melodii popularnej (Cieszyn 1938).

Sygn. 923 R.

Preludium i fuga na organy op. 13 nr 1. Sygn. 924 R.

Służba Polsce. Pieśń marszowa do słów Stanisława Wygodzkiego. Sygn. 952 R.

Suita na fortepian op. 28 (Cieszyn 1956). Sygn. 790 R.

Temat z wariacjami na wiolonczelę i fortepian op. 29. Sygn. 955 R.

Utwory organowe. Sygn. 920 R.

²⁴ Oprac. na podstawie afiszy znajdujących się w zbiorach Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach, sygn. 5 Pm, 28 AF.

Materiały nieskatalogowane

3 *pieśni beskidzkie* na sopran i fortepian op. 15 i 16. Zawiera: I. *Doliny*; II. *Zasiolach se maryjonek*; III. *Dziękuję wam*; IV. *Pastaby jo, pasta*.

3 *pieśni beskidzkie* na sopran i fortepian op. 16. Zawiera: I. *Dziękuję wam*; II. *Pastaby jo pasta*; III. *Zasiolach se maryjonek*.

Balet śląski op. 27. Orkiestra symfoniczna i chór (1953), partytura.

Bohaterom. Muzyka w układzie na chór mieszany z towarzyszeniem orkiestry dętej.

Chwała Wam! Kantata na chór mieszany a cappella.

Fantazja na altówkę i organy.

Gąsiorek. Scherzo na chór mieszany.

Gołąb pokoju na chór mieszany.

Kantata chorałowa na ostatni dzień roku na chór i organy.

Koncert na klarnet i orkiestrę symfoniczną, wersja fortepianowa (Cieszyn 1965).

Marsz robotników na małą orkiestrę dętą (Cieszyn 1951).

Marsz robotników na orkiestrę dętą, partytura + 23 gł.

Marsz robotników na wielką orkiestrę dętą (Cieszyn 1951).

Marsz robotników, partytura.

Materiały dydaktyczne. Notatki do analiz form homofonicznych (maszynopis), historii muzyki (maszynopis), kontrapunktu i fugi (maszynopis), akustyki i instrumentoznawstwa (maszynopis), notatki do prowadzenia zajęć z akustyki muzycznej (rękopis), dodekafonii (maszynopis), harmonii specjalnej (rękopis), historii muzyki (maszynopis), kontrapunktu I (maszynopis, 1948), historii form muzycznych (maszynopis), współczesnych technik kompozytorskich (maszynopis, 1958).

Melodie beskidzkie. Zawiera: 6. *W czornym lesie*; 7. *Czyrwiony, modry*; 8. *A miał jo też konia siwka*; 9. *Szła Dziyweczka*; 10. *Nie bróńcie*.

Modlitwa wśród tanów zbóż na głos solowy z organami.

Na fojtowej roli. Duet na sopran i tenor z fortepianem.

Pieśni religijne. Zawiera: *Chwałę daj Panu*; *Boże święty*; *Trwa w niepojętej wieczności*; *Hosanna, płasajcie*; *Pamiętka reformacji*; *Jeśli kto jest w Chrystusie*; *Chrystus nadzieją świata*; *Wielki piątek*.

Pieśń żałobna.

Pojedzie mój węgiel. Pieśń w układzie na chór mieszany lub na chór męski.

Preludium i fuga na organy na temat *Kiedy ranne wstają zorze*.

Przeszłość runęła jak cerkiew.

Skoroszyt z pytaniami egzaminacyjnymi (historia muzyki, polski folklor muzyczny, akustyka muzyczna, instrumentoznawstwo, formy muzyczne, improwizacja organowa) oraz tematami wypracowań pisemnych.

Szkice różnych utworów (*Pieśń żałobna*; *Bohaterom chwała*; *Piaś*; *Witaj, wolności Aniele*; *Jest władca na niebie*; *Toruj, Jezu sam*; *Pieśń bez słów* na wiolonczelę i fortepian; *Fuga czterogłosowa*; *Nawiedz nas Duchu Święty*; *Hosanna, płasajcie*; *Duchu Święty*; *Taniec beskidzki nr 2*; *Doliny*; *Pieśń beskidzka I, II*; *Umrzyła gorolka*; *Szumi dolina*).

Śląskie Pieśni Robotnicze na chór mieszany.

Towarzysz Koba na chór mieszany a cappella.

Uśmiech wsi w układzie na chór mieszany.

W Berezie Kartuskiej op. 26. Kantata na chór męski, głosy solowe (baryton, bas) i orkiestrę symfoniczną (Cieszyn 1951), partytura.

W dzień imienin Pana Prezydenta. Polonez. Układ na chór męski.

Hanna Bias

The works of Jan Gawlas rediscovered
Pieces of heritage found in the collections of the Archive
of Śląsk Musical Culture in Katowice

SUMMARY

The purpose of the article is to recall the figure of Jana Gawlas and his wide-ranging activities. On the basis of the Nachlass which was found in the collections of the Archive of the Silesian Musical Culture one developed a chronology of the life and works of the composer, presenting his figure through the prism of works which were recently rediscovered. Moreover, communion with Gawlas' works enabled the author to outline the personal features of the composer.

Jan Gawlas – a composer, conductor, teacher, organist, organiser of music life, president of the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice, contributed to the development of Silesian musical culture. A peculiar feature of his output has to do with the drawing of inspiration from the beskidzki musical folklore.

KEYWORDS: chronology, creative output, folklore, education, Nachlass, manuscripts, artist



ILUSTRACJA 1: Jan Gawlas

Reprodukcja na podstawie egzemplarza ze zbiorów Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej



ILUSTRACJA 2A: Karta imieninowa ofiarowana Janowi Gawlasowi przez studentów, awers
Reprodukcja na podstawie egzemplarza ze zbiorów Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej

studenci sekcji:
 dyrygentury,
 kompozycji
 i teorii

T. Walsli:	Bysseu: Walsli
Horenski K.	Bosch
Paulinski J.	Kaup Byssau
W. Klat	Conquerra G. J. J. J.
T. Croppa	Lindert G. J. J.
W. J. J.	Beta K. J. J.
J. Syder	W. J. J.
N. K. J.	M. J. J.
K. J. J.	R. J. J.

ILUSTRACJA 2B: Karta imieninowa ofiarowana Janowi Gawlasowi przez studentów, rewers
 Reprodukacja na podstawie egzemplarza ze zbiorów Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej

Stawa: Leopold Levin
M.M. : ♩ = 104

Towarzysz Koba

Mus.: Jan Gantner

The musical score is written on four staves for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are in Polish and repeat the phrase "W ty flis-kie o-kna bi-je gwar bi-je gwar bi-je gwar". The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and tempo markings like *M.M. : ♩ = 104*. The piece is in 3/4 time. The score is handwritten and appears to be a personal manuscript.

ILUSTRACJA 3: Kantata Towarzysz Koba

Reprodukcja na podstawie egzemplarza ze zbiorów Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej

op. 16.

Reprodukcja na podstawie egzemplarza ze zbiorów Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej

Danuta Zoń-Ciuk

UNIwersytet Śląski w Katowicach

Muzyka folklorem Beskidów pisana

Nie zna Beskidów ten, kto nie zna pieśni Jana Sztwiertni. Jego język muzyczny wydiera górą ich odwieczne tajemnice, uskrzydla wyobraźnię, wydobywa gdzieś z głębi serc uczucie uwielbienia, piękna natury¹.

Związki Jana Sztwiertni z Ziemią Cieszyńską były naturalne, silne i niezaprzeczalne. Urodził się w Ustroniu-Hermanicach, pracował jako nauczyciel w różnych rejonach Wisły, ożenił się z góralką – Ewą Wantulok, miał ciągły kontakt z miejscową ludnością, a więc i możliwości poznania folkloru u samych jego źródeł. „Wysłuchując się w poszum cienistych lasów i plusk wody Białej Wisłki, upaja się spokojem i swobodą życia górali i baców, wypasających swoje trzody owiec na pałaszach, trąbiących wieczorami przeciągłe melodie na długich trombitach”². Tak pisał o nim przyjaciel – Jerzy Drozd³. Zdolności muzyczne, absolutny słuch, świetna pamięć i przede wszystkim niezwykła pracowitość spowodowały, że pozostawił, mimo iż zmarł w bardzo młodym wieku (mając zaledwie 29 lat zginął w obozie hitlerowskim w Gusen-Mauthausen), spory dorobek kompozytorski obejmujący około 100 utworów⁴. Niektóre z nich zaginęły w czasie wojny, spora część pozostała tylko w rękopisach w Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej przy Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach⁵.

Miejsce urodzenia artysty i otoczenie, w którym wyrósł, stanowiły podstawę w dążeniu do pełnego i autentycznego oddania ludowości ziemi rodzimej oraz podniecie

1 W. OSZELDA: *Nie doczekał światowej sławy*. „Głos ludu” 1976, nr 107, s. 4.

2 J. DROZD: *Jan Sztwiertnia – kompozytor śląski*. „Kalendarz Ewangelicki” 1962, r. 75, s. 80

3 Jerzy Drozd – śpiewak, nauczyciel, długoletni dyrektor Państwowej Szkoły Muzycznej w Cieszynie, przyjaciel Jana Sztwiertni.

4 H. MIŚKA: *Solowa twórczość wokalna Jana Sztwiertni – charakterystyka stylistyczna i aspekty wykonawcze*. Katowice 2010, s. 29.

5 I. BIAS, U. PTASIŃSKA: *Katalog wystawy. Jan Sztwiertnia (1911–1940). Dokumenty życia i twórczości*. Katowice 1981, s. 4.

do pracy kompozytorskiej i działalności propagatorskiej. Już w czasie pobytu w Seminarium Nauczycielskim w Cieszynie, gdzie artysta rozpoczął swoją pierwszą edukację muzyczną, nurtowała go myśl o ochronie dóbr kultury regionalnej, toteż m.in. z Janem Brodą⁶ i Janem Taciną⁷ założył Stowarzyszenie Acord, dla którego napisał hymn (melodię i tekst). W ramach działalności ww. organizacji, podobnie jak jego koledzy, Sztwiertnia rozpoczął archiwizację pieśni ludowych (*Czerwona szateczka*; *Modre piski na krzyż*; *Szła dziewczeczka po wodę*), które znalazły się w wydanych w 1938 roku nakładem Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie *Pieśniach ludowych z polskiego Śląska* pod redakcją Józefa Ligęzy i Stefana Mariana Stoińskiego⁸. Z Drozdem stworzył Grupę Regionalną, która zaznaczyła swe istnienie poprzez przeniesienie, na wzór Święta Gór (festiwal folklorystyczny w Zakopanem), imprezy do dziś pielęgnowanej na Śląsku Cieszyńskim, czyli Tygodnia Kultury Beskidzkiej⁹.

Wpływy folklorystyczne w muzyce Sztwiertni dostrzegalne są już we wcześnie powstałych, bo za czasów studenckich w Seminarium Nauczycielskim w Cieszynie, młodzieżowych *Wariacjach fortepianowych na temat oryginalny* z 1933 roku. Kryją się także w dwa lata później skomponowanej *Wiązance tańców śląskich* również na fortepian, w inspirowanym ludową legendą, zaginionym poemacie symfonicznym *Śpiący rycerze z Czantorii czy Stylizowanych tańcach śląskich* na orkiestrę symfoniczną. Muzykę ludową słyszano również w *Legendzie beskidzkiej*, a z informacji otrzymanej od przyjaciół kompozytora wiemy, że planował stworzyć dzieła symfoniczne, do których przygotowywał związaną z regionem treść literacką (*Zabawa w karczmie*; *Górska nostalgia*)¹⁰.

Zainteresowania teatralne i aktorskie oraz kontakt z folklorem beskidzkich górali w czasie, kiedy artysta był nauczycielem na Równem pod Baranią Górą, niewątpliwie ułatwiły mu napisanie muzyki do opery ludowej *Salasznicy*¹¹ – utworu, który powstał w ciągu niecałego roku z inicjatywy i do tekstów regionalnego literata Ferdynanda Dyrny¹². Podtytuł libretta napisanego gwarą nazywa dzieło wodewilem (*Salasznicy – wiślanie, wodewil – widowisko ludowe ze śpiewami i tańcami na tle życia górali wiślańskich*), ale można spotkać się także z określeniem komedio-opera, opera folklorystyczna czy beskidzka śpiewogra. Określenie „opera ludowa” pojawiło się dopiero w 1946 roku w programie koncertu prezentującego twórczość kompozytora,

6 Jan Broda (1911–2007) – publicysta, folklorysta, historyk.

7 Jan Tacina (1909–1990) – polski muzyk, etnograf.

8 M. SZYNDLER: *Folklor w utworach Jana Sztwiertni*. W: *Jan Sztwiertnia (1911–1940). Człowiek i dzieło, w setną rocznicę urodzin*. Katowice 2012, s. 28.

9 H. MIŚKA: *Artysta i pedagog*. „Głos Ziemi Cieszyńskiej”. Cieszyn 2007, nr 16, s. 10.

10 B. GIEBUROWSKA-GABRYŚ: *Muzyka instrumentalna Jana Sztwiertni*. W: *Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej. Twórczość i życie muzyczne*. Katowice 1977, s. 59.

11 R. GABRYŚ: *Salasznicy Jana Sztwiertni*. W *70. rocznicę urodzin kompozytora*. Cieszyn 1982.

12 Ferdynand Dyrna (1874–1957) – polski pisarz ludowy, dramaturg, aktor, malarz, działacz kultury. Jego twórczość pisarska obejmowała artykuły, wiersze, opowiadania oraz nowele i felietony.

a następnie podczas prawykonania scenicznego dzieła w 1966 roku. Adolf Dygacz¹³ w ten sposób recenzował to wydarzenie: „Muzyka Jana Sztwiertni odznacza się niezwykle bogatą inwencją melodyczną, świeżością harmonii i sonorystyki, a przede wszystkim wielką siłą ekspresji. Posiada ta muzyka swoisty rys indywidualności twórczej, wykazuje silne związki z folklorem beskidzkim. Jan Sztwiertnia miał wielki talent, tak wielki, że oryginalne jego melodie stawały się melodiami ludowymi śpiewanymi spontanicznie przez szerokie rzesze społeczeństwa. Melodie te cechuje świeżość i polot, naturalność i szczerłość, prostota i głębia, wdzięk i wrażliwość, plastyka i temperament”¹⁴.

Silne związki z folklorem występują również w twórczości wokalne Sztwiertni. Są to mniejsze rozmiarowo formy i pojawiają się w pieśniach na głos solowy z fortepianem, jak i w pieśniach na chór męski, mieszany czy dziecięcy. Ważną pozycję stanowi tu opracowanie dziewięciu melodii z regionu Śląska Cieszyńskiego pt. *Pieśni ludowe śląskie* na głos wysoki z fortepianem. Zaraz po wojnie, w 1946 roku, dzięki staraniom Drozda, który również przygotował je do druku, wydane zostały pod zmienionym tytułem jako *Pieśni nadolziańskie* nakładem Instytutu Muzyki w Cieszynie¹⁵. Figurują tam pieśni: *Ej koło Cieszyna*; *Sikoreczka świergoli*; *Ej, nie masz to*; *Zachodzi słońeczko*; *Przez wodę koniczki*; *Szumi dolina*; *Umrzyła gorolka*; *Gronie nasze, gronie*; *Pod naszymi okny*. Oprócz jednej, znajdują się one w zbiorach cieszyńskich folklorystów¹⁶ i mają swoje odpowiedniki ludowe. Wyjątkiem jest pieśń *Gronie nasze, gronie*, z tekstem napisanym w formie wiersza przez ks. Emanuela Grima¹⁷ do melodii ks. Leopolda Biłki¹⁸, która przeszła do repertuaru ludowego na zasadzie tzw. folkloryzacji¹⁹. Sztwiertnia, bazując na autentycznym materiale dźwiękowym, zmienił tonację pieśni, dostosowując tessiturę do możliwości głosu wysokiego. Elementem świadczącym o indywidualności twórczej są wszelkie zmiany melodyczno-rytmiczne, natomiast modyfikacje tekstowe dotyczą głównie pominięcia niektórych zwrotek lub też niewykorzystania w pełni gwary zastosowanej w oryginale²⁰.

Kompozytor, chcąc już u podstaw rozpowszechnić wątek ludowy, przygotował w układzie dwu- i trzygłosowym zbiór *Cieszyńskich pieśni regionalnych* z przeznaczeniem do wykonywania przez chóry szkolne. Tu też znaleźć można melodie popularne

13 Adolf Dygacz (1914–2004) – etnograf, muzykolog, folklorysta, znawca kultury śląskiej i zagłębiowskiej.

14 A. DYGACZ: *Salasznicy Jana Sztwiertni*. „Trybuna Robotnicza”. Katowice 1966, nr 80, s. 4.

15 H. MIŚKA: *Solowa twórczość wokalna Jana Sztwiertni...*, s. 56.

16 Chodzi tutaj m.in. o Pawła Pustówkę, Józefa Ligęzę, Stefana Mariana Stoińskiego, Annę Cieniałę, Jana Tacinę, Andrzeja Hławickę.

17 Emanuel Grim (1883–1950) – poeta, jego wiersze opublikowano w 1913 roku w zbiorze *Znad brzegów Olzy*.

18 Leopold Biłko (1892–1955) – przedwojenny proboszcz parafii w Karwinie na Zaolziu.

19 Folkloryzacja – wg Józefa Burszty – to prezentowanie odbiorcom treści w postaci mniej lub bardziej autentyzowanej lub przetworzonej, ewentualnie łączonej z elementami tym treściami obcymi, dla zaspokojenia potrzeb estetycznych i innych.

20 H. MIŚKA: *Solowa twórczość wokalna Jana Sztwiertni...*, s. 57–75.

na Śląsku Cieszyńskim: *Szumi dolina; Szła dziewczeczka po wodę; W czornym lesie na pasiece; Listeczku lipowy* i inne.

Silną inspirację folklorem odnaleźć można w *Suicie beskidzkiej* – kompozycji chóralnej opartej na skali pięciotonowej na chór męski z fortepianem, ale i w bardzo popularnej w ruchu amatorskim chóralnej pieśni-kantacie *Rycerze* czy też w opracowaniach pieśni ludowych: *W olszynie; Dolina; Cosik w lesie; Czyś Ty nie widziała*, chętnie wykonywanych przez zespoły o strukturze chóru mieszanego.

Charakterystyka dwóch pieśni inspirowanych folklorem na chór mieszany a cappella – praktyczne uwagi o realizacji utworów

W Olszynie

Materiał melodyczny do pieśni *W Olszynie*²¹ zaczerpnął kompozytor ze śląskiej melodii ludowej, którą można znaleźć w zbiorze *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*²² z 1927 roku. Ma ona tam kilka wersji, ale najbardziej zbliżona wydaje się być ta pochodząca z Istebnej, utrzymana w metrum trzy czwarte w tonacji G-dur (zob. przykł. 1).

PRZYKŁAD 1: Melodia ludowa *W Olszynie*

Źródło: Jan Juroszek

W czterogłosowym opracowaniu Sztwiertni melodyka i rytmika są nieco zmodyfikowane i znacznie się różnią od tych cytowanych powyżej²³. Kompozytor pozostawił metrum oryginału ludowego, ale zmienił tonację na As-dur. Tekst utworu o tematyce miłosnej (wypowiedź w pierwszej osobie) artysta uprościł gwarowo tak, aby miał charakter bardziej powszechny, zrozumiały dla innych regionów kraju.

21 Olszyna – obszar łąk w południowej stronie wsi Łąka.

22 *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. Red. J.S. BYSTRON. Z. I: *Pieśni balladowe*. Kraków 1927.

23 W *Śpiewniku regionalnym* Karola Chmiela, wydanym przez Wojewódzki Ośrodek Metodyczny w Bielsku-Białej w 1999 roku, na s. 113 znajduje się opracowanie Sztwiertni na trzy głosy równe, które nosi tytuł *Gdym w Olszynie*; wersja melodyczna jest tutaj bardziej zbliżona do cytowanego w niniejszym artykule opracowania na chór mieszany.

Dla uzyskania lekkości, zamiast równych ósemek zawartych w oryginale na początku każdej miary taktowej kompozytor zastosował rytm punktowany i zasugerował wykonanie pieśni w dość żywym tempie, uwzględniającym liczne zwolnienia stosowane wraz z zakończeniem myśli muzycznej, zwrotach kadencyjnych lub momentach wycofywania poziomu dynamicznego (zob. przykł. 2, t. 25–28).

The musical score is for three voices: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). It is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two systems of three staves each. The lyrics are in Polish. The first system includes dynamic markings *f* (forte) and *rit.* (ritardando). The second system includes *f* and *p* (piano) markings. The lyrics for the first system are: "A kie - dym się o - bu - dzi - ła," and "A kie - dy się dziew - czę wol - szy - nie zbu - dzi - ła". The lyrics for the second system are: "woł - ków swo - ich już nie mia - ła" and "woł - ków woł - ków swo - ich już nie mia - ła".

f A kie - dym się o - bu - dzi - ła,
f A kie - dy się dziew - czę wol - szy - nie zbu - dzi - ła
f A kie - dy się dziew - czę wol - szy - nie zbu - dzi - ła

woł - ków swo - ich już nie mia - ła
 woł - ków swo - ich już nie mia - ła
 woł - ków woł - ków swo - ich już nie mia - ła

PRZYKŁAD 2: Opr. Jan Sztwiertnia. *W Olszynie*, t. 25–28, rytm punktowany, ritenuto oraz cieniowania dynamiczne jako środki wyrazu artystycznego

Utwór mieści się w tonalności dur–moll, a każdy z czterech ósmiotaktowych symetrycznych okresów (zdanie 4 + 4 takty) rozpoczyna się i kończy toniką tonacji głównej. Interesujące harmonicznie miejsce, dające ciekawe wrażenie brzmieniowe to takt 6, gdzie kompozytor zastosował na ostatnim współbrzmieniu dominantę septymową z prymą podwyższoną i kwintą w basie wtrąconą do dominanty sześć cztery. Ten sam akord, jednak zastosowany w innej postaci (z podwyższoną prymą w basie), występuje jeszcze w taktach 14 i 22. Postać ta jednak prowadzi nie do połączenia z dominantą sześć cztery, lecz do bezpośredniego rozwiązania na tonice w pierwszym przewrocie.

Trudne wykonawczo są regularne zmiany agogiczne, które odbywają się tu na stosunkowo krótkiej przestrzeni czasowej poprzez następujące po sobie określenia *ritenuta* i *a tempo*, a stwarzające wrażenie *quasi rubata*.

W pieśni tej należy zwrócić uwagę na tekst sugerujący właściwą interpretację każdej z części, tym bardziej, że są one oparte na podobnym materiale dźwiękowym. Ważnym elementem jest umiejętność emocjonalnego wykonania, ale kluczowe jest zwrócenie uwagi na podkreślenie akcentami powtarzającego się fragmentu na zakończenie każdego okresu (na słowie *w Olszynie*), które przypominają słuchaczowi, gdzie toczy się akcja opowieści.

W trakcie pracy nad utworem problemem może być uzyskanie lekkiej frazy w szybkim tempie i technice *non legato*, co wiąże się z dokładnością rytmiczno-artykulacyjną, a co za tym idzie – techniczną. Aby zrealizować te zadania, trzeba popracować z chórzystami nad prawidłowym torem oddechowym i usprawnieniem ruchomych części aparatu artykulacyjnego. W tym celu można przeprowadzić szereg ćwiczeń pomocniczych.

Opanowanie materiału dźwiękowego i jego interpretacja mogą sprawić wiele problemów intonacyjnych we fragmentach repetycji, zatrzymania dźwięków oraz miejscach, gdzie linia melodyczna sopranu i altu lub tenoru i basu jest równocześnie prowadzona w tercjach pochodem sekundowym, ruchem wstępującym lub też zawiera skoki interwałowe, kończące się unisonem dwóch lub więcej głosów (zob. przykł. 3, t. 5–8).

PRZYKŁAD 3: Opr. Jan Sztwiertnia. *W Olszynie*, t. 5–8, prowadzenie linii melodycznej w tercjach w sopranie i alcie (t. 6), unisono głosów po skoku interwałowym (t. 5, 8), repetycje w basie i sopranie (t. 7)

Aby je prawidłowo wykonać, trzeba koniecznie przeprowadzić szereg ćwiczeń wstępnych eliminujących te problemy, przypomnieć o uruchomieniu wyobraźni dźwiękowej oraz o korzystaniu z nabytej już wiedzy dotyczącej umiejętności posługiwania się głosem. Należy także zwrócić uwagę na miękki atak dźwięku oraz odczucie prawidłowego oparcia oddechowego.

Dolina

Utwór *Dolina* napisany na chór mieszany a cappella oparty jest na melodii ludowej pochodzącej od Ferdynanda Pustówki z okolic Wisły-Malinka (zob. przykł. 4). Odnaleźć ją można w zbiorze Ligęzy i Stoińskiego *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*²⁴.



PRZYKŁAD 4: Melodia ludowa *Doli, doli, dolina*
Źródło: Ferdynand Pustówka

Jaskółeczka swiergoli:
Wstań syneczku, dzień biały!

Już bym był dawno wstał,
Tylko mi cię dziewczę żal.

Ja koniczka napasę,
Ja koniczka, me serduszko, napasę.

U żłobu go uwiążę,
Drobnej trawki narzeżę.

I wody mu przyniosę,
I łóżeczko uścielę.

Sztwiertnia opracował pieśń, powtarzając prawie identycznie wariant ludowy. Jego wersja jest o jeden takt krótsza, ponieważ zastosował niewielką zmianę rytmiczną w taktach 8 i 9 (zob. przykł. 4), skracając tam wartości o połowę. Temat zapisany w 1932 roku przez Pustówkę mieści się w tonacji d-moll, Sztwiertnia zaś wprowadził go w tonacji f-moll²⁵. Kompozytor nie wykorzystał w całości tekstu, zaadaptował jedynie dwa pierwsze wersy oraz od dziesiątego do czternastego, wprowadzając małe zmiany wiążące się z prowadzeniem linii melodycznych poszczególnych głosów umieszczonych w fakturze homofonicznej. Forma utworu ma budowę trzyczęściową typu ABA1.

²⁴ *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. Red. J. LIGĘZA, S.M. STOIŃSKI. Z. II. Kraków 1938, s. 323.

²⁵ Sztwiertnia wykorzystał temat melodii ludowej *Dolina* również do pieśni na głos z fortepianem pt. *Sikoreczka swiergoli*, która znajduje się w zbiorze *Pieśni nadolziańskie*. Cieszyn 1946.

W części B osiągnięty jest kontrast harmoniczny – temat ukazany jest w tonacji c-moll (w częściach skrajnych – w f-moll). Część A1 stanowi wariant części A.

Tempo określił Sztwiertnia jako umiarkowane i stanowi ono punkt wyjścia w interpretacji. W dalszym ciągu rozwija się w żywiej idącą skromną imitację, nakazującą lekkość i płynność wykonania. Podczas zwolnienia temat przechodzi do głosu najniższego, korespondującego ściśle z treścią zawartą w tekście. W ostatniej części powraca do tonacji wyjściowej w nieco żywszym tempie, aby radośnie zabrzmieć na akordzie durowym w góralskim zawołaniu *hej!*

Niezwykle ważne w tej kompozycji okazuje się spokojne prowadzenie frazy uwzględniające prozodię słowa. Śpiewne, liryczne legato umożliwia wydobyć miękkiego, wyrównanego dźwięku. Opracowanie tekstu przez twórcę poprzez zastosowanie anaforyczno-epiforycznych powtórzeń (zob. przykł. 5, t. 1–8), na których osadzona jest nie tylko rytmiczna, ale i muzyczna warstwa utworu, kreuje interpretacyjnie sielsko-miłosny nastrój kompozycji.

Podstawą struktury utworu są dwa pięciotaktowe zdania muzyczne (frazy 2 + 3 i 3 + 2) kończące się ritenutem i częstym zawieszeniem na fermacie, obowiązującej szczególnie w miejscach zastosowania skali doryckiej, wnoszącej do melodii ciekawy element o zabarwieniu nostalgicznym.

Musical score for "Dolina" by Jan Sztwiertnia, measures 1–8. The score is in 2/4 time, C minor, marked "Moderato". It features four staves with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "Do-li, do-li, do-li-na do-li, do-li, do-li-na, do-li-do-li, do-li, do-li-na, do-li-do-li, do-li-me ser-du-szko dziew-czy-na". The score includes dynamic markings (p, f, mp, pp), articulation (accents), and phrasing slurs. A Dorian scale is indicated in the bass line.

PRZYKŁAD 5: Opr. Jan Sztwiertnia. *Dolina*, t. 1–8,
powtórzenia anaforyczno-epiforyczne, ritenuto, fermata, falowania dynamiczne
oraz skala dorycka – jako środki wyrazu artystycznego

Pracę nad utworem należy rozpocząć od wyznaczenia oddechów; ćwiczyć z każdym głosem osobno, uwypuklając wyrazistość linii melodycznej, pamiętając o początku, kulminacji i zakończeniu frazy oraz o zaznaczaniu akcentów muzycznych i tekstowych, jak również o często pojawiających się kończących fermatach i ritenutach. W celu osiągnięcia ciepłej barwy w miejscach zastosowania pianissima trzeba uwydatnić partię najniższego głosu. Kolejnym etapem jest osiągnięcie emocjonalnego wybrzmienia

utworu w oparciu o aparat oddechowo-emocjonalno-rytmiczny. Można polecić wykonanie głównego tematu z wykorzystaniem samogłoski *a* zamiast właściwego tekstu, umożliwiającej wyćwiczenie ścisłego legato.

Od strony dynamicznej pieśń rozwija się na płaszczyźnie *piana*, *pianissima* i falowań wyznaczonych przez frazę, ze sporadycznym dojściem do *mezzoforte* i *forte*. Właściwe jej ukształtowanie i zrozumienie może stać się jednym z problemów i równocześnie składnikiem kształcącym wrażliwość wykonawczą odtwórców. Aby pomóc prawidłowo zrealizować ten element, można przed realizacją dzieła zaproponować szereg ćwiczeń melodycznych zawierających zmiany dynamiczne *crescenda* i *diminuenda*, bazujących na materiale kompozycji.

Podsumowanie

Dokonując rekapitulacji twórczości opartej na muzyce ludowej należałoby uwypuklić element twórczego nastawienia Sztwiertni do materiału dźwiękowego, na jakim oparł swoje kompozycje wywiedzione ze źródeł i inspiracji folklorystycznych macierzystego regionu. O oryginalności stylizacji i opracowań świadczą liczne wypowiedzi prasowe publikowane jeszcze za życia kompozytora – choćby umieszczona przez Jana Maklakiewicza²⁶ w czasopiśmie „Chór”, a dotycząca *Rycerzy*: „Utwór o charakterze kantaty. Powabny, pełen bohaterskiego nastroju [...]. Przez swoją melodyjność, łatwość układu, która raczej jeszcze podnosi jego efektywną piękność, z pewnością wejdzie do stałego repertuaru naszych licznych zespołów chóralskich [...]. Naszej redakcji pierwszej przypada w udziale satysfakcja wprowadzenia na drogę, kto wie, czy nie przyszłej sławy kompozytorskiej, młodego, do tej pory zupełnie nie znanego polskiego muzyka, Jana Sztwiertni”²⁷.

O tym niezwykle utalentowanym kompozytorze nie pozwolili zapomnieć jego koledzy z lat szkolnych – Stanisław Hadyna²⁸ oraz Jerzy Drozd, którzy już po wojnie organizowali liczne koncerty przypominające jego muzykę. Docenili go również współcześni nam badacze – Ryszard Gabrys²⁹, Bożena Gieburowska³⁰ czy Hubert Miśka³¹, którzy w licznych publikacjach analizują i propagują jego dorobek twórczy. Sztwiertnia stał się legendą w świadomości regionalnej, a liczne wiersze autorstwa Jana Sikory,

26 Jan Maklakiewicz (1899–1954) – polski kompozytor, dyrygent i krytyk muzyczny.

27 Cyt. za: J. SŁAWICZEK: *U wiślańskiego kompozytora*. „Zaranie Śląskie” 1937, nr 13, z. 3, s. 218.

28 Stanisław Hadyna (1919–1999) – polski kompozytor, dyrygent, muzykolog, założyciel i wieloletni dyrektor artystyczny Zespołu Pieśni i Tańca Śląsk.

29 Ryszard Gabrys (ur. 1942) – kompozytor, teoretyk muzyki, długoletni wykładowca w Akademii Muzycznej w Katowicach i dyrektor Instytutu Muzyki Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie (1973–1980).

30 Bożena Gieburowska (ur. 1949) – teoretyk muzyki, w latach 1991–2006 dyrektor PSM I i II stopnia im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach.

31 Hubert Miśka (ur. 1959) – solista Opery Śląskiej w Bytomiu, wykładowca Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie.

Rudolfa Dominika, Aleksandra Widery, Władysławy Maryniok-Cieślarowej i Wilhelma Przeczka podtrzymują i stylizują pamięć o kompozytorze³². Znany dziennikarz i działacz kultury Władysław Oszelda o muzyce artysty pisze: „Jego pieśni rozbrzmiewają całym bogactwem tonacji, przemawiają niezwykłością doznań, wyrosłych z przeżywanych napięć harmoniczych. Politonarność zda się wypełniać wszystkie szczeliny naszej jaźni, stapiać w ludzkich sercach uczucia niezycżliwe, wszystkim, co w człowieku złe”³³.

* * *

Kompozycje Jana Sztwiertni inspirowane folklorem³⁴

Twórczość wokalna

Pieśni ludowe śląskie na głos solowy z fortepianem, wyd. Instytut Muzyczny, Cieszyn 1946 (wydane jako *Pieśni nadolziańskie*).

Suita beskidzka na chór męski z fortepianem, AŚKM, sygn. 19 R³⁵.

Suita beskidzka na chór męski a cappella, AŚKM, sygn. 19 R.

Rycerze. Kantata na chór męski, wyd. Instytut Muzyczny, Cieszyn.

Com ja się nachodził na chór męski.

Chór zbójców na chór męski op. 13, nr 5.

Wiązanka pieśni śląskich na chór męski, data powstania 1930 rok.

W Olszynie na chór mieszany.

Czyś Ty nie widziała na chór mieszany, wyd. przez Związek Kół Śpiewaczych.

Dolina na chór mieszany, wyd. przez Związek Kół Śpiewaczych.

Cosik w lesie na chór mieszany, wyd. przez Związek Kół Śpiewaczych.

Hej na tym polu na chór mieszany.

Cieszyńskie pieśni regionalne na chór szkolny – 2 lub 3 głosy równe, red. B. Gieburowska, R. Gabrys, wyd. PZChiO, Katowice 2009.

Twórczość fortepianowa

Wariacje na temat oryginalny na fortepian, data powstania: 1933 rok, AŚKM, sygn. 3 R.

Twórczość orkiestrowa

Śpiący rycerze z Czantorii. Poemat symfoniczny (utwór zaginiony).

Stylizowane tańce śląskie na orkiestrę symfoniczną (utwór zaginiony).

Legenda beskidzka na orkiestrę smyczkową.

32 R. GABRYŚ: *Ten się w Europie nie zmieści. O Janie Sztwiertni (1911–1940) pro memoria*. „Ewangelik” 2004, nr 3, s. 48.

33 W. OSZELDA: *Nie doczekał...*, s. 4.

34 H. MIŚKA: *Solowa twórczość wokalna Jana Sztwiertni...*, s. 105–109.

35 Rękopisy oznaczone skrótem AŚKM wraz z podanym numerem rękopisu znajdują się w Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej przy Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach, pozostałe pozycje znajdują się w zbiorach prywatnych po Brodzie w Skoczowie i po Drożdzu w Wiśle; nie we wszystkich przypadkach udało się ustalić ich rok powstania.

Twórczość sceniczna

Salasznicy. Operetka regionalna z życia górali wiślańskich. Libretto F. Dyrna, (20 scen), AŚKM, sygn. 16 R.

Tańce wiślańskie. Muzyka baletowa do *Salaszników*, AŚKM, sygn. 17 R.

Wyciąg fortepianowy muzyki do *Salaszników*, red. H. Miśka, P. Cirbus, wyd. UŚ, Katowice 2011.

Danuta Zoń-Ciuk

Music written by the Beskidy folklore

SUMMARY

In her article the author presented the figure of Jan Sztwiertnia – a composer, conductor, teacher, who was strictly associated with the Śląsk Cieszyński region. She performed an overview of the creative output motivated by the folklorist passion of the artist, with a particular focus on two compositions intended for a mixed a cappella choir. She also performed a melodic-harmonic, rhythmic and textual analysis of these words and she described the sonic language and the means of artistic expression which were applied. On the basis of folk sources which were found she described the extent to which the artist utilised them in his works. She also provided an insight into the execution-related problems which occurred during the realisation and she demonstrated the means to solve the said problems.

KEYWORDS: Jan Sztwiertnia, folk inspiration, folk melodies, vocal music

Ryszarda Gabryśa muzyka „metamuzyczna”

Obchodzący w tym roku jubileusz 75 lat życia Ryszard Gabryś należy do najbardziej znaczących postaci kultury muzycznej Śląska Górnego i Cieszyńskiego. Urodził się 2 grudnia 1942 roku w Goleszowie koło Cieszyna, w rodzinie protestanckiej kultywującej tradycje muzyczne. Dziadek artysty ze strony matki Paweł Pustówka (1879–1969) był nauczycielem w Goleszowie oraz organistą w miejscowym zborze. W wolnych chwilach zajmował się także zbieraniem melodii ludowych oraz komponowaniem. Wnuk Pustówki podjął regularną naukę muzyki, której ostatnim szczyblem było ukończenie w roku 1966 teorii muzyki w PWSM w Katowicach. Pracę magisterską pisał pod kierunkiem Jana Gawłasa, który sam będąc kompozytorem, w dodatku zapalonym nowicjuszem próbującym sił m.in. w dodekafonii, utwierdzał swego ucznia w zamiarach poświęcenia się twórczości muzycznej. Dyplom z kompozycji obronił Gabryś u Bolesława Szabelskiego w 1972 roku. W tym czasie miał już za sobą kilka lat pracy w PWSM, w której został zatrudniony zaraz po pierwszym dyplomie, oraz w rozgłośni muzycznej Polskiego Radia w Katowicach, z którą pozostał związany przez następne półwiecze.

Już w pierwszych utworach, które były wykonywane publicznie, Gabryś okazał się entuzjastą awangardy w obu jej wydaniach: europejskim i amerykańskim. W roku 1968 została wykonana publicznie jego kompozycja fortepianowa *Orfeusz znużony*, stanowiąca rodzaj kolażu, w który wpisał autor cytaty z chopinowskiego *Preludium a-moll* op. 28 nr 2. Utwór otrzymał w zapisie postać partytury graficznej; został dedykowany Kazimierzowi Morskiemu, który dokonał prawykonania.

W latach 1969–1970 kompozytor przebywał na stypendium u Constantina Réga-meya w Lozannie. Pobyt zaowocował wieloletnią przyjaźnią obu artystów, a także przedeptaniem kolejnych ścieżek w dżungli współczesnych kierunków w muzyce. Zdobycze lozańskie to z jednej strony zapoznanie się z twórczością Charlesa Ivesa, której specyficzna duchowość stała się punktem wyjścia własnej kompozycji *Charles Ives in memory – Song* z roku 1970, z drugiej – fascynacja przeżywającą wówczas na Zachodzie okres rozkwitu sztuką happeningu i teatru instrumentalnego. W marcu 1969

roku Gabryś wystąpił z pierwszym z serii multimedialnych happeningów zatytułowanym *Obrzęd I*. Dalej idą: *Ritual no-Music for a piano player* (1975); *Choreodram* (1972); *Beethovens-Kreis* (1998–1999); *Dell'arte albo Black Coffin* (1988) i wreszcie – *Skorzystaj z możliwości podeptania złego* – happening towarzyszący otwarciu wystawy malarstwa Zygmunta Lisa w 1970 roku w Biurze Wystaw Artystycznych w Katowicach. Pozostałe happeningi prezentowane były w Katowicach, m.in. na deskach awangardowego teatru Cogitatur oraz w klubie Marchońt przy ulicy Warszawskiej – miejscu spotkań tamtejszej cyganerii artystycznej.

Okres fascynacji gatunkami z pogranicza muzyki i teatru wieńczy wystawienie w 1972 roku metaopery *Ja, Szentmichalyi Baleastadar* inspirowanej prozą Stanisława Ignacego Witkiewicza. Warto zwrócić uwagę na wchodzący w skład tytułu utworu przedrostek „meta-” – sygnalizuje on ogólny kierunek zainteresowań twórczych Gabryśa, polegający na dążeniu do przekraczania granic sztuk, w myśl słynnej maksymy Umberta Boccioniego: „Nie istnieją bowiem, jako takie, rzeźba, malarstwo, muzyka, poezja. Istnieje tylko i wyłącznie twórczość!”. Ewidentne „metamuzyczne” podłoże mają zarówno wymienione już kompozycje (dobitnie świadczą o tym ich tytuły, odwołujące się do mitu, rytuału, różnych przejawów wielkiej tradycji literackiej), jak i kolejne, pisane po 1970 roku. W tym okresie sympatyzujący z awangardą młodzi kompozytorzy katowicki utworzyli grupę pod nazwą Mirgab. Nazwę utworzono od liter składających się na imiona i nazwiska pomysłodawców: Mirosława Kondrackiego i Gabryśa. Do Mirgab należeli także Aleksander Glinkowski i Ernest Małek. Grupa współpracowała z katowickim środowiskiem awangardowych plastyków, skupionym w kierowanym przez Andrzeja Urbanowicza stowarzyszeniu ONEIRON, występowała na festiwalach kultury studenckiej, a następnie, po wyjeździe Kondrackiego za granicę, przekształciła się w Koło Młodych Kompozytorów Polskich. Podjęto ścisłą współpracę z Witoldem Szaloniem, pełniącym wówczas funkcję prezesa katowickiego oddziału ZKP, oraz ze Szkołą Muzyczną im. Mieczysława Karłowicza, której dyrektorem był Stanisław Kotyczka, również interesujący się nowoczesną kompozycją. W roku 1972 wymienione grono wspólnie z teoretykiem Marianem Wallek-Walewskim zainicjowało cykl koncertów muzyki współczesnej pod nazwą Śląska Trybuna Kompozytorów. Cykl przetrwał do naszych czasów; jeszcze w początkowych latach XXI wieku stanowił główne forum prezentacji muzyki nowej w Katowicach.

Kolejny, 1973 rok był niezwykle ważny w karierze Gabryśa – został on powołany do zorganizowania Zakładu Wychowania Muzycznego w otwartej wtedy filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie. Jako kierownik Zakładu, a następnie dyrektor Instytutu Wychowania Muzycznego i Plastycznego, skupił Gabryś wokół siebie wyborowe grono instrumentalistów, teoretyków muzyki i kompozytorów. Wspólnie z nimi zaczął organizować sympozja i koncerty, na których rozbrzmiewała także i jego muzyka, i oczywiście kształcić młodych pedagogów muzyki – pierwsze egzaminy magisterskie odbyły się w 1976 roku. Powracając w rodzinne strony, zajął się artysta również promowaniem cieszyńskiego dziedzictwa kulturalnego. Przyniosło to doniosły rezultat w postaci wzrostu zainteresowania folklorem muzycznym regionu tak badaczy, jak i kompozytorów, a wśród nich – samego Gabryśa, który

w obręb swoich inspiracji włączył teraz muzykę beskidzką, wraz z jej unikatowym instrumentarium, dołączając, razem ze swym przyjacielem Szalonkiem, do grona entuzjastów tzw. sonoryzmu.

Drugim aspektem regionalnej działalności Gabrysia jako szefa cieszyńskiego Zakładu Muzyki było kolekcjonowanie dorobku miejscowych kompozytorów, zwłaszcza tych należących do kręgu protestanckiego. Tak doszło do odkrycia i wypromowania twórczości Jana Sztwiertni. W roku 1976 w siedzibie filii Uniwersytetu Śląskiego odsłonięto tablicę upamiętniającą postać Sztwiertni i jego męczeńską śmierć w obozie koncentracyjnym w Gusen. Imieniem kompozytora nazwano też (w 1980 roku) reprezentacyjną salę w budynku Zakładu Wychowania Muzycznego. W roku następnym odsłonięto, również z inicjatywy Gabrysia, pomnik Sztwiertni w jego rodzinnym mieście Wiśle. Równolegle odbywały się prace nad opracowywaniem jego spuścizny kompozytorskiej, chlubnie kontynuowane przez obecnych pracowników Instytutu Muzyki Uniwersytetu Śląskiego. Pamięci Sztwiertni poświęcił Gabrys swój własny utwór *Szumi dolina – Jan Sztwiertnia in memoriam* (1980). Jest to jedna z kilkunastu powstałych w tym okresie kompozycji związanych z ludową muzyką beskidzką, których inspiracją była sztuka wiślańskiego muzyka ludowego Józefa Brody. Wśród tych kompozycji jest cykl *muzyk beskidzkich: Muzyka z Istebnego* (1983) na chór i solistów oraz utwory zrealizowane w latach osiemdziesiątych przy użyciu taśm wielościeżkowych, m.in.: *Doliny* (1985); *Etnosfera* (1986); *Ścieżki beskidzkie* (1987).

W omawianym okresie teka kompozytorska Gabrysia poszerzyła się również o kompozycje reprezentujące czystą lirykę. Wśród nich było wiele pieśni, np. cykl metafor miłosnych, pieśni do słów Karola Szymanowskiego oraz do tekstów własnych (dodajmy, że równolegle Gabrys próbował sił w twórczości poetyckiej). Z kompozycji instrumentalnych o charakterze lirycznym warto wymienić dwie solowe kompozycje fletowe: *Syrinx parku starowiejskiego*, napisaną w roku 1987 dla Grzegorza Olkiewicza, oraz wcześniejszą *Syrinx de Lausanne* dedykowaną Régameyowi (1979, druga wersja utworu pochodzi z roku 2009). W obu tych utworach autor posłużył się elementami aleatoryzmu w postaci swobodnej realizacji rytmu, stosując jednak ścisły zapis odnośnie do wysokości dźwięków, założonych efektów brzmieniowych (należących do stylistyki sonorystycznej) i gestów ekspresyjnych. Te ostatnie notowane są w postaci wpisanych do partytury didaskaliów, formułowanych częściowo w języku włoskim (w postaci tradycyjnych oznaczeń tempa, agogiki, dynamiki i wyrazu), częściowo zaś polskim – tu zwraca uwagę obecność licznych neologizmów o charakterze poetyckim. Liczne dopiski słowne, charakterystyczne także dla innych partytur Gabrysia, odwołują po raz kolejny do idei „metamuzyki”. W tym przypadku didaskalia to więcej niż uwagi wykonawcze; stanowią one w zasadzie równoległy zapis narracji muzycznej, charakteryzujący detalicznie stronę brzmieniową i stronę wyrazową muzyki, a także jej całościowy sens. „Metamuzyczność” przejawia się także w postaci przywoływania w muzyce fragmentów dzieł cudzych (np. w *Syrinx parku starowiejskiego* słyszymy echa muzyki Claude’a Debussy’ego) oraz wprowadzania znaczeń pozamuzycznych za pomocą różnego rodzaju symboli. W *Syrinx de Lausanne* zakodował np. kompozytor w nazwach nut nazwisko swego mistrza: Régamey.

Z biegiem czasu w muzyce Gabryśia zaczęło się pojawiać coraz więcej odniesień pozaopusowych czy intertekstualnych – jak byśmy je dziś określili. Warto tu przywołać np. powstałą w 1994 roku kompozycję *Aleksandryny* na dwa kontrabasy dla jednego wykonawcy, napisaną dla syna Aleksandra. Utwór ten posiada quasi-teatralny charakter. Jest to rodzaj dialogu dwojga instrumentalistów, z których jeden jest poprawny, drugi zaś porusza się w rejonach dźwiękowego surrealizmu. Efekt uzyskany jest poprzez użycie dwóch instrumentów, z których jeden jest celowo rozstrojony. W grę wchodzi także efekty perkusyjne oraz wokalne; westchnienia, okrzyki, półśłówka wypowiadane przez wykonawcę. Narracja jest szczegółowo zorganizowana za pomocą scenariusza wpisanego do partytury. Pojawiają się w niej także określenia kierujące uwagę wykonawcy w stronę pozamuzycznych skojarzeń, którymi inspirował się autor. Zapis jest aleatoryczny, z elementami grafiki, koncepcja formy przypomina *stabile-mobile* Romana Haubenstocka-Ramatiego, którego nazwisko jest zresztą przywołane w partyturze.

Aleksandryny rozpoczynają długi szereg kompozycji Gabryśia przeznaczonych dla syna Aleksandra jako wykonawcy. Spośród nich na uwagę zasługuje kompozycja *An die Freude*, stanowiąca przekorny monolog wykonawcy, oparty na „zdekonstruowanych” elementach Beethovenowskiej *Ody do radości*. „Motyw i tekst – z finału »IX« Beethovena, basista wyrwał się na wolność z orkiestrowej masy [...]. Sporo ironii, sonorystyki, ale też starego piękna, tak mi się samo-wyduje” – to komentarz kompozytora, nadesłany na potrzeby niniejszego artykułu¹.

Z biegiem czasu wybór tematyki i stylistyki kompozycji Gabryśia stał się wyjątkowo silnie powiązany z *emploi* wykonawców, dla których były pisane. Typowe przykłady to *Biały walc „Gabriela”* (1998), napisany dla pianistki Gabrieli Szendzielorz-Jungiewicz, oraz cykl *Magdalenki* (2002), stworzony dla pianistki Magdaleny Lisak, inspirowany prozą Marcela Prousta. Dla Lisak powstała też miniatura *Rękawiczka Fryderyka* (2009). Kompozytor następująco wyjaśnia pomysł tego muzycznego żartu: „Chodzi o to, że Mistrz umyka z apartamentu Delfiny i zapomina o rękawiczce, a bardzo lubił rękawiczki irchowe, w każdym razie drogie, i miał ich całą kolekcję, więcej niż kobiet”². Do partytury został dołączony komentarz, stanowiący po raz kolejny rodzaj scenariusza do sceny, w której pianistka – *alter ego* Delfiny Potockiej – gra *Walca Des-dur* w pokoju Fryderyka Chopina. Słyszymy fragmenty utworu Chopina, autentyczne bądź przekomponowane za pomocą efektów sonorystycznych; finałowa część wykonania przebiega jako „gra wyimaginowana”. Kompozycję zamyka stuk zamykanej pokryw klawiatury, a pianistka zastyga w ukłonie.

Wyjątkowo inspirująca była dla Gabryśia współpraca z Anną Szostak-Myrczek i jej zespołem Camerata Silesia. W roku 1997 powstała dedykowana im kompozycja pt. *Wniebogłoso*, która miała premierę podczas Mikołowskich Dni Muzyki w tymże roku. Kompozycja wykonywana jest polichóralnie w przestrzeni kościoła, którą wypełniają konkurujące ze sobą grupy białych i czarnych aniołów. Kolejnym utworem napisanym dla Cameraty Silesii było *OM (om mani)*, u którego źródeł leżą inspiracje

1 List elektroniczny Ryszarda Gabryśia do autorki z 2 kwietnia 2017 roku.

2 Ibidem.

muzyką Dalekiego Wschodu, a konkretnie – tybetańskie „mnisie pra-buczenia”, określone przez samego kompozytora jako „ponuractwa brzmieniowe”³. W następnym utworze dedykowanym zespołowi Szostak-Myrczek *Muzyka z Istebnego* (2006) kompozytor powrócił do inspiracji folklorystycznych: w obsadzie znajduje się głos biały; partia ta została napisana z myślą o Brodzie jako autentycznym ludowym wykonawcy.

Twórczość Gabryśa można określić jako demonstracyjnie apolityczną. Tak w latach PRL, jak i w epoce przełomu politycznego kompozytor pozostawał na uboczu, jeśli idzie o akcję popierania muzyką konkretnych ruchów czy wydarzeń politycznych. Począwszy od lat dziewięćdziesiątych coraz większą rolę zaczęła wszakże odgrywać w jego twórczości potrzeba manifestowania własnej tożsamości. Pojawił się zatem charakterystyczny wątek odniesień do wielkiego dziedzictwa europejskiego, w szczególności – kulturowego dziedzictwa protestantyzmu oraz klasycznej myśli niemieckiej. Wątek ten, zainaugurowany omawianym wyżej *An die Freude*, kontynuował Gabryś *Muzyką muru berlińskiego*, a następnie kompozycjami: *Es muss sein* napisaną na dwudziestopięciolecie Kwartetu Śląskiego (tytuł odwołuje się do kwartetu Beethovena); *Wachet mit mir*, będącą umuzycznieniem monologu Adriana Leverkühna z *Doktora Faustusa* Thomasa Manna (2000); *Setkani s plamenem Mistra Jana Husa* (2006) i wreszcie ponadgodzinną kantatą *Gloria reformata*, skomponowaną na Festiwal Prawykonanń NOSPR Polska Muzyka Najnowsza (2009), przepełnioną odwołaniami do chorału protestanckiego, muzyki dawnych mistrzów włoskich i niemieckich (w tym utworów Jana Sebastiana Bacha), a także do muzyki synagogałnej. Na omawianym festiwalu Gabryś pojawiał się także jako autor bądź współautor (wspólnie z synem) innych kompozycji mieszczących się w idiomie intertekstualności, takich jak *Glorietta* (2005–2006) na solistyczny zespół śpiewaków i dźwięki elektronicznie przetworzone, zawierająca aluzje do muzyki renesansowej, czy *Il Cicerone* (2005) na kontrabas i smyczki, stanowiąca rodzaj „przewodnika po imaginowanej Wenecji”⁴. Dwa ostatnie festiwale Polska Muzyka Najnowsza ukazały Gabryśa jako admiratora kultury francuskiej (mowa o *Voyelles* – utworze na chór solistów do tekstu wiersza Artura Rimbauda z 2015 roku) oraz autora nostalgicznie spoglądającego w stronę secesyjnego Wiednia – w roku 2017 miało miejsce prawykonanie przez Kwartet Śląski i śpiewaczkę Karolinę Brachman III Kwartetu *Salomé-Satz*, w którym kompozytor użył aluzji do muzyki Ryszarda Wagnera i Ryszarda Straussa, a i nie odmówił sobie zamieszczenia stylizacji walca. Skorzystał m.in. z fragmentów poezji Rainera Marii Rilkego, jak również wpisał w partyturę dwuwiersz z Wagnerowskiego Tristana: „Höchstes Lied! Höchstes Licht!”.

We wszystkich dojrzałych utworach kompozytor przemawiał tonem, który jego własnymi słowami można określić jako „wysoko uogólniony”, „indywidualny i świadczący o poczuciu wspólnoty, ton zuniwersalizowany”⁵. Sferę indywidualną tworzą

3 Ibidem.

4 Por. M. DZIADEK: *Zgodnie z linią dziedziczenia*. „Kalendarz Beskidzki” 2017, s. 128.

5 Cytat wyjęty z wywiadu, jaki przeprowadził Gabryś w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku z Witoldem Szalonkiem. *Muzyka jest porozumieniem*. „Górnośląski Almanach Muzyczny” 1988, T. 1, s. 134.

u niego środki, którym pozostał wierny: swobodnie dobierany materiał wysokościowy, wolny rytm, dbałość o szczegóły interpretacyjne oraz powiązane z nią dążenie do maksymalnego poruszenia emocji odbiorcy, wspomagane teatralizacją wykonania. Sfery uniwersalnej sięgają utwory Gabryśa na poziomie inspiracji wiodącymi topografiami europejskiej i światowej kultury, których różnorodność rozciąga się od archaizmu branej *in crudo* sztuki ludowej po wysublimowanie literackich i muzycznych arcydzieł Zachodu. Zakodowane w partyturach Gabryśa wielorakie odniesienia pozatekstowe nie są jedynie „informacjami”. Jakkolwiek stanowią najbardziej czytelny znak indywidualności autora, ich ważność nie wyczerpuje się w relacji autor–dzieło. Gabryśiowa „metamuzyka” to bowiem – według jego własnych słów – „rodzaj porozumiewania się, *ergo*: dochodzenia przez muzykę do pewnej wspólnoty uczuć i wtajemniczeń”⁶. Wspólnotę tę utożsamia artysta z prawdą artystyczną, jedną wokół siebie tych, którzy dążą do jej poznania. Poznać zaś, to dać się wtajemniczyć, oddać się – słuchaniu.

Magdalena Dziadek

Ryszard Gabryś’s “metamusical” music

SUMMARY

The article familiarises the reader with the genesis and the evolution of Ryszard Gabryś’s creative output in the context of the biography of the composer. Attention was directed toward the peculiar cultural context which constituted the basis for the formation of the artistic views of Gabryś, including his consistent fascination by the avant-garde. The main trends of the creative interests of the artist, which covered – apart from “pure” music – poetry, theatre, performance, were confronted with the practical sphere of his activities as a columnist, organiser of musical life and a teacher. In all of these departments Gabryś achieved fulfilment as a person who transcended various divisions and boundaries, a person who challenged conventions. This pursuit also characterises the creative output of the artist, to which one began to apply the term “metamusic”. The premise of the “metamusic” of Gabryś was discussed on the basis of examples of his flagship works which originated from the second half of the 20th century and the beginning of the present century.

KEYWORDS: Ryszard Gabryś, Polish music of the 20th and the 21st century, the avant-garde in music, metamusic, postmodernism

6 Ibidem, s. 138.

Ewa Cudzych

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

Od źródeł do ujścia Tradycyjny folklor w dobie wpływów, inspiracji i przemian

Począwszy od XX wieku muzyka tradycyjna stała się źródłem inspiracji polskich kompozytorów, wśród których wskazać można Karola Szymanowskiego. Wraz z nastąpieniem kolejnych generacji zjawisko sięgania do muzyki źródeł ulegało zmianom, transformacjom na różnych etapach rozwoju polskiej muzyki. Z biegiem lat na polskim gruncie wytworzył się klimat sprzyjający sięganiu do źródeł, czerpaniu z czystych, nieprzetworzonych form, sprzyjający układaniu muzycznych aranżacji z nawiązaniem do tradycyjnych melodii; odkrywaniu dawnych, zapomnianych tekstów. Jak wiemy, muzyka tradycyjna odgrywa znaczącą rolę w kształtowaniu tożsamości etnicznej i narodowej. Czy taką rolę spełniają też przetworzone formy? Czy stanowią one jedynie nurt w wielości gatunków muzycznych? Na te pytania postaram się odpowiedzieć w dalszej części niniejszego tekstu.

Współczesna scena muzyczna, ściśle związana z muzyką etniczną, tradycyjną, a wreszcie folkiem, to niezwykle pole badawcze poddające się nieustannym transformacjom, a z dekady na dekadę wymagające naukowego, etnomuzykologicznego oglądu. Na tej kanwie pojawia się znaczące pojęcie folku. Folk, jako zjawisko współczesnej sceny muzycznej zdefiniowane przez Jana Stęszewskiego jako „intencjonalnie pochodny folkloru”¹, bazuje na muzyce tradycyjnej, na którą wpływają liczne gatunki muzyczne, tworząc „muzyczny tygiel”. Początków tego nurtu na gruncie polskim należy szukać w końcówce lat dziewięćdziesiątych, kiedy to na fali nowej muzyki młodzieżowej pojawiły się elementy etniczne, oparte na muzyce źródeł. Jak pisze Magdalena Szynkler: „Ogromną rolę w rozwoju nurtu folkowego w Polsce odegrały wzorce zagraniczne [...], które zaczęły oddziaływać jako formy kultury masowej już na przełomie lat 70. i 80. XX w.”². Po inspiracje sięgano do muzyki celtyckiej, irlandzkiej

1 J. ŻMUDZIŃSKI: *Folk przeciw kiczowi*. „Czas Kultury” 2000, nr 4, s. 9.

2 M. SZYNKLER: *Barwy ziemi – głosy natury: powrót do korzeni czy „tylko” inspiracja? W: Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych i naukowych*. Red. EADEM. Katowice 2015, s. 253.

czy wreszcie do rytmów bałkańskich. I chyba nie będzie przesadą stwierdzenie, że rodzimy folklor jako źródło aranżacji w tamtym okresie zajmował raczej odległe miejsce. Sytuacja z czasem uległa zmianie i w XXI wieku nowa fala młodych „kolbergów” ruszyła do archiwów, małych wsi – w poszukiwaniu „archaicznych” muzycznych treści; zwiększyło się również zainteresowanie, co jest znaczące, tradycyjnym instrumentarium³, a powstające muzyczne wydarzenia, sceny folkowe, będą sprzyjały tego rodzaju eksploracjom. „Używanie pewnej grupy instrumentów – stwierdza Wojciech Burszta – wiąże się z przekonaniem, że stanowią one przepustkę do ożywiania »świata źródeł«, że wręcz gwarantują możliwość czerpania z jego zasobów”⁴. Z czasem ta wąska definicja doczekała się swoistej klasyfikacji: „pop-folk, folk-rock, folk-jazz, muzyka korzeni, muzyka etniczna czy word music [...]. Przedstawiciele nurtu folkowego, w odróżnieniu od środowisk purystycznych, nie odtwarzają ludowego wzorca, lecz z założenia dążą do jego przetworzenia”⁵.

Powszechna jest wiedza, że folklor ulega zmianom, większym lub mniejszym wpływom – w zależności od gruntu, na którym się zrodził, tożsamości odbiorców, przywiązania do tradycji i związanych z nią elementów. „Omawiając to zjawisko – zwraca uwagę Weronika Grozdew-Kołacińska – trzeba jednak pamiętać, iż do grona zespołów folkowych powinniśmy zaliczać wyłącznie takie, u których sięganie do źródeł i wykorzystywanie wybranych elementów folkloru muzycznego (melodii, tekstów, rytmiki, instrumentarium, manier wykonawczych itp.) to zabiegi świadome. Zespoły folkowe to te, które poszukują oryginalności własnego stylu, odwołując się do źródeł tradycji, które nie są im obojętne, których wartość i głębię znaczenia umieją rozpoznać i docenić. I najczęściej zabiegi te czynią z pobudek estetycznych”⁶. Wartościowe zdają się być grupy, które wyrosły w danej kulturze, zapoznały się ze swoją „matrycą tradycji” i na bazie tej wiedzy budują nowe formy, np. kapela Po Pieronie – wykorzystująca treści źródłowe z Beskidu Żywieckiego. Osoby należące do tej grupy, jako członkowie zespołów folklorystycznych, od najmłodszych lat związani są z muzyką swojego regionu; aranżowanie utworów opiera się na zachowaniu tekstów gwarowych i tradycyjnego instrumentarium, ale jednocześnie dąży do uzyskania nowego brzmienia.

Grozdew-Kołacińska wyróżniła kilka tendencji, które rządzą rynkiem tradycji muzycznych i ich przetworzeń:

– „wykorzystywanie twórczości kompozytorów polskich inspirujących się folklorem rodzimym;

3 Zagadnienie to porusza Bożena Lewandowska. Zob. B. LEWANDOWSKA: *Tradycyjne instrumenty muzyczne w polskiej muzyce folkowej*. „Pismo Folkowe” 2005, nr 121, s. 6; *O sygnałowych funkcjach ludowych instrumentów muzycznych*. W: *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej*. Red. Z.J. PRZEREMBSKI. Zakopane 2011.

4 W.J. BURSZTA: *Asterix w Disneylandzie*. *Zapiski antropologiczne*. Poznań 2001, s. 76.

5 T. ROKOSZ: *Między muzyką wsi a folkiem*, www.pismofolkowe.pl/artukul/miedzy-muzyka-wsi-a-folkkiem-2469 [dostęp: 11.05.2017].

6 W. GROZDEW-KOŁACIŃSKA: *Muzyka tradycyjna i folkowa we współczesnym krajobrazie polskiej kultury muzycznej*. „Wychowanie Muzyczne” 2014, nr 4, s. 24.

- twórczość autorska odwołująca się do stylu i języka tekstów ludowych oraz muzyki różnych regionów (szczególnie Mazowsza);
- opracowywanie archiwalnych melodii ludowych (zwłaszcza wokalnych);
- eksponowanie archaizmów, manieryczności, braku temperacji, tanecznej transowości, wariabilności, improwizacyjności, walorów brzmieniowych i barwowych (zarówno w odniesieniu do śpiewu, jak i do gry na instrumentach);
- łączenie elementów muzyki polskiej z obcymi⁷.

W obrębie omawianego zjawiska w ostatnim dziesięcioleciu obserwujemy dużą dynamikę i wiele zmian, muzyka folkowa nabiera nowego znaczenia. Folk nie ma na celu odbiegania od archaicznych brzmień czy wykorzystywania zapomnianego instrumentarium, a jest znakiem powrotu do źródła we współczesnej przestrzeni.

„Strażnicy tradycji” nie boją się wychodzić poza sztywne ramy, umykają klasyfikacjom, by – opracowując nowe aranżacje dawnych pieśni czy melodii – tworzyć nowe projekty łączące w sobie elementy tradycji i muzyki współczesnej. Dla przykładu przywołuję kilka postaci ściśle związanych z tradycją i niebojących się eksperymentować. Krzysztof Trebunia-Tutki, jako postać związana przede wszystkim z tradycją muzyczną Podhala, poza projektem zrealizowanym przez zespół Trebunie-Tutki i jamajską grupę Twinkle Brothers kilkanaście lat temu, w 2017 roku stworzył muzyczny projekt pt. „Duch gór” – Trebunie-Tutki & Quintet Urmuli. Jak czytamy w internetowej recenzji: „»Duch gór« to materiał będący brzmieniową hybrydą polskiego i gruzińskiego folkloru. Górale z Tatr i Kaukazu spotkali się, aby w muzyczny sposób opowiedzieć o tym, co ich inspiruje, z czym się utożsamiają i wreszcie o tym, skąd pochodzą. I chociaż w teorii wiele ich dzieli (kultura, wierzenia, sposób życia), zaprezentowany album pokazuje, że pomimo różnych korzeni i tradycji, Trebunie-Tutki i Quintet Urmuli to bratnie dusze, których górskie pochodzenie dominuje nad innymi kwestiami”⁸. W tym przypadku źródłem inspiracji stały się dwie tradycje muzyczne, zdawać by się mogło, że odległe, a jednak kulturowo bliskie. Przenosząc się w inny region karpacki, spotkamy się z muzyką Zbigniewa Wałacha, którego twórczość oparta jest na działalności zespołu Wałasi. Píše o tym Szyndler w tekście podejmującym analizę tej twórczości i określa Wałacha jako tego, który bazuje na kanwie folku; posługuje się przy tym pojęciem hybrydy. „Wytwór ten rozumiany jest jako bazowanie na doświadczeniach ludowych, na repertuarze, i jednocześnie tworzenie własnej wizji muzyki, która nie sięga do konkretnych szlagierów muzyki ludowej, albo robi to w bardzo niewielkim stopniu”⁹.

Mapa polskiej muzyki folkowej rokrocznie zmienia się, pojawiają się coraz to nowe pomysły i aranżacje, które mniej lub bardziej odwołują się do tradycyjnych ludowych pieśni i melodii. Pewne spektrum prezentowane jest podczas Festiwalu Folkowego

7 Ibidem, s. 26–27.

8 Recenzja: Trebunie-Tutki & Quintet Urmuli „Duch gór / The Spirit Of The Mountains”, www.axunarts.wordpress.com/2016/11/08/recenzja-trebunie-tutki-quintet-urmuli-duc-gor-the-spirit-of-the-mountains/ [dostęp: 11.05.2017].

9 M. SZYNDLER: *Barwy ziemi – głosy natury: powrót do korzeni czy „tylko” inspiracja?* W: *Kultura ludowa...*, s. 258.

Polskiego Radia Nowa Tradycja w Warszawie, a także Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Ludowej *Mikołajki Folkowe* w Lublinie. Zespoły tradycyjny repertuar przekształcają według własnych upodobań, należy jednak zauważyć, że to, co niegdyś przypisane było do konkretnej sytuacji obrzędowej, np. do wesela czy pogrzebu¹⁰, funkcjonuje w oderwaniu od tej sytuacji. Wyjątkiem są bardzo dobrze zachowane obrzędy o charakterze religijnym, związane z rokiem kościelnym i gdzieś tam kulturowane wciąż zwyczaje kołędnicze. Na ów fakt zwracają również uwagę autorzy *Raportu o stanie tradycji kultury muzycznej* w kontekście oglądu Festiwalu Kapeli i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą: „Młodszy wykonawcy – dopuszczani od kilku lat nie tylko w głównych kategoriach festiwalowych (śpiew, muzyka instrumentalna, kapele, zespoły śpiewacze), ale w nowej, tzw. muzyki rekonstruowanej – mają większą świadomość wagi muzyki i tańca tradycyjnego, świadomość wagi nie tylko tradycji, ale i estetyki tej muzyki. Jednak przede wszystkim tę muzykę kopiują! Tylko w nielicznych wypadkach jest ona »ich« własną, gdyż nie uczestniczą np. w weselach, nie muszą jak dawni wiejscy muzykanci – podgrywać na poczekaniu drużynom do przyśpiewek, ich żywiołem jest scena. Czyli zupełnie inny byt”¹¹. Wnioski z części raportu dotyczącej przekształceń, interpretacji w obrębie muzyki folkowej, czerpania ze źródeł i twórczego aranżowania – choć raport powstał w 2014 roku – są nadal aktualne, a nawet można pokusić się o stwierdzenie, że te tendencje nasilają się coraz bardziej.

Jak zauważa Aleksander Jackowski: „Rozwój poszukiwań twórczych jednostki, zdaje się, ma więc prowadzić od tradycji do poszukiwania własnej formy wypowiedzi. Od kształtu sztuki zdefiniowanego wolą zbiorowości ku wyzwoleniu własnej wyobraźni. Od sztuki pełniącej określoną funkcję w swej społeczności do twórczości bardziej niezależnej, warunkowanej przede wszystkim własną potrzebą wypowiedzi”¹².

Działania związane z występowaniem i przekształcaniem tego, co tradycyjne, winny mieć znamiona korzystania z zasobów źródłowych z pełną świadomością, że wykorzystanie danego motywu jest ułożone ściśle w tradycji. Przychylam się do stwierdzenia Szyndler: „Moim zdaniem najbardziej ceniona powinna być działalność zespołów folkowych, których członkowie, przekształcający dawny repertuar, powinni być bardzo świadomi »dawnej nuty« (idealna sytuacja jest wtedy, gdy muzykanci są autochtonami). Reasumując, uważam, że takie działania pozwalają na ewolucję repertuaru, a jednocześnie dają możliwość sięgnięcia w każdej chwili do źródła”¹³. Nadrzędnym staje się jednak fakt, iż świadomym ma się stać również odbiorca muzycznych treści; to też jedna z ról nadawcy muzyczno-słownego przekazu. Źródło ma pozostać rozpoznawalne, by u jego ujścia została zachowana tożsamość miejsca, kultury, etniczności.

10 Zwycięzcy 20. Konkursu Muzyki Folkowej Nowa Tradycja 2017 to zespół Grochocki-Odorowicz ze Zgierza; nagrodę otrzymał za interpretację właśnie pieśni żałobnych.

11 M. BALISZEWSKA, R. MAZUR-HANAJ: *Rewizja raportu 2011 „Muzyka ludowa od tradycyjnej do folkowej”*. W: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*. Red. W. GROZDEW-KOŁACIŃSKA. Warszawa 2014, s. 62.

12 A. JACKOWSKI: *Pojęcie twórcy ludowego*. „Lud” 1980, nr 64, s. 13.

13 M. SZYNDLER: *Specyfika folkloru muzycznego Beskidu Śląskiego i jego przekształcenia we współczesności. Przykład Trójwsi*. „Wartości w muzyce” 2013, nr 5, s. 128.

Ewa Cudzich

From the source to the estuary
Traditional folklore in the age of influences, inspirations,
and transformations

SUMMARY

For a dozen or so years, the Polish context has seen the expansion of the group of musicians who draw inspiration from source music, from pure, unprocessed forms, on whose basis they set out musical arrangements with reference to traditional melodies and the rediscovery of early, forgotten texts. Traditional music plays a significant role in the formation of ethnic and national identity. Is such a role also played by processed forms? Is it merely a trend in the multitude of genres of music? The text constitutes an attempt at answering these questions, although I am aware of the polydimensionality of this subject.

The modern music scene, strictly associated with ethnic, traditional music, and finally with folk, is a remarkable field of research which is subject to constant transformations, but as the decades elapse, the said field requires a scholarly, ethnomusicological insight. In this context a significant role is played by the “guardians of tradition”, musicians who, on the basis of folk melodies, with an awareness of sources and identity, bravely venture outside stiff frames, defy attempts at classification, in order to create new projects which combine elements of tradition and modern music, creating new arrangements of early songs and melodies. The map of Polish folk music changes each year, new ideas constantly emerge, which make reference to some extent to traditional folk songs and melodies.

However, of primary significance is the fact that also the recipient is supposed to receive musical content in a conscious manner; it is also one of the roles of the transmitter of the musical-verbal message that is significant. The source is supposed to remain recognisable, so that at the estuary the entity of the place, culture and ethnicity may be preserved.

KEYWORDS: tradition, folk music, folklorism

Jak wykreować „podwórkowy klimat”, czyli muzyka Zenona Kowalowskiego do serialu animowanego *Reksio**

Piesek Reksio – orędownik przyjaźni człowieka ze zwierzętami
(uwagi wstępne o serialu)

W roku 2017 mija pięćdziesiąt lat od powstania filmu *Reksio poliglota* (1967, reż. Lechosław Marszałek), a zatem pierwszego filmu, który rozpoczął produkcję jednego z najsłynniejszych polskich seriali animowanych. Główne obchody okrągłej rocznicy przewidziane są na nadchodzącą jesień. Wdowa po reżyserze Marszałku Helena Filek-Marszałek założyła nawet Fundację Reksio. Dotychczasową działalność organizacji podsumowuje następująco: „Mamy trochę gadżetów, uruchamiamy sklepik internetowy, aby legenda trwała. Zbieramy środki na organizację obchodów 50-lecia Reksia. Swą pomoc zaoferował m.in. Jerzy Owsiak, którego Fundacja Reksio również wspiera. W tym roku figurka Reksia zdobyła dla Owsiaka na tegorocznej Wielkiej Orkiestrze Świątecznej Pomocy aż 6 tys. 300 zł”¹.

Reksio to bohater, który zdobywa serca kolejnych pokoleń widzów. Kultowy serial emitowany był też poza granicami kraju (m.in. w Rosji, pt. *Reks*), jednak to chyba właśnie w bieżącym roku miał miejsce najbardziej znamienny epizod jego międzynarodowej kariery. Na stronie Ambasady Rzeczypospolitej Polskiej w Libanie 19 kwietnia 2017 roku pojawił się wpis, że jeden z filmów z udziałem Reksia wykorzystany zostanie podczas kampanii mającej na celu ochronę polskich bocianów. Odcinek *Reksio i bocian* (1987, reż. Romuald Kłys) prezentowany miał być w libańskich szkołach po

* Artykuł rozwija zagadnienie po raz pierwszy podjęte przez autorkę w pracy licencjackiej. Zob. K. BABULEWICZ: *Muzyka Zenona Kowalowskiego do wybranych odcinków serialu „Reksio”*. Praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr hab. Magdaleny Dziadek. Kraków 2013. Wnioski ze wspomnianej pracy przedstawione zostały w syntetycznym artykule. Zob. K. BABULEWICZ: *Jakie dźwięki powinny towarzyszyć wizycie psa w muzeum? Wokół muzyki w serialu animowanym „Reksio” oraz jej twórcy*. „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2014, nr 23, s. 21–45.

¹ *Pamiętacie Reksia? On obchodzi Abrahama!* „Fakt24”, 09.02.2017, <http://www.fakt.pl/wydarzenia/polska/slask/reksio-skonczy-l-50-lat/kz2pws> [dostęp: 18.06.2017].

to, by uświadomić dzieciom okrucieństwo związane z zabijaniem przelatujących nad Libanem ptaków, a także fakt, iż są one bezbronnymi stworzeniami, które przebywają długą drogę i na które w oddali ktoś wyczekuje².

Serial *Reksio* powstawał w latach 1967–1990³ w Studiu Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej⁴. Wyprodukowanych zostało łącznie sześćdziesiąt pięć odcinków. Wykorzystano metodę animacji poklatkowej. Twórcą kultowej postaci, opracowania plastycznego, jak również reżyserem był Marszałek (część odcinków powstała przy realizacji następujących twórców: Edwarda Wątor, Mariana Cholerka, Józefa Ćwiertni, Romualda Kłysa, Heleny Filek-Marszałek, Ryszarda Lepióry i Andrzeja Flettnera). *Reksio* nie miał pierwowzoru literackiego, a o źródłach inspiracji dowiadujemy się z wypowiedzi Filek-Marszałek, wdowy po twórcy serialu, a zarazem współtwórczyni kultowej produkcji: jak się okazuje, pierwowzorem postaci był foksterier Marszałka.

2 Zob. wpis na stronie Ambasady Rzeczypospolitej Polskiej w Libanie zatytułowany *Reksio is going to Lebanon to save Polish storks*, http://www.bejrut.msz.gov.pl/en/news/reksio_is_going_to_lebanon_to_save_polish_storks [dostęp: 15.06.2017]. Ponadto komentarze internautów na temat *Reksia* dają nadzieję, że kampania się powiedzie – na jednym z forów czytamy np. następujący wpis: „Pracuję jako nauczyciel angielskiego w szkole podstawowej w Bangkoku i kiedy tylko mam okazję to puszczam dzieciakom *Reksia*, *Bolka* i *Lolka*, *Zaczarowany Ołówek* itp. Mali Tajowie uwielbiają je do tego stopnia, że są w stanie zostać godzinę po lekcjach, by obejrzeć jeszcze kilka odcinków. Ostatnio dostałem wręcz sugestię od dyrekcji, by puszczać te bajki częściej”. <http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,21376320,reksio-konczy-50-lat-przekonywal-ze-nie-mozna-zamykac-sie.html> [dostęp: 14.06.2017].

3 Koniec lat sześćdziesiątych i druga połowa lat siedemdziesiątych bywają określane mianem złotej ery polskiej animacji – to właśnie wtedy powstały produkcje takie jak *Bolek i Lolek* czy *Porwanie Baltazara Gąbki*. Jak podaje Emilia Wanat: „Lata 60. to okres szalonego rozwoju technologicznego polskiej telewizji. W 1963 roku TVP ma już milion odbiorców. Ta liczba potroi się w ciągu następnych sześciu lat. W 1971 roku polscy widzowie oglądają z przejęciem transmisję ze zjazdu PZPR, bynajmniej nie ze względu na kontekst polityczny. To pierwsza w historii Polski transmisja w kolorze. Lata 70. to też czas kultowych polskich seriali, takich jak »Czterdziestolatek« czy »07 zgłoś się«. TVP inwestuje w produkcję filmów, rozwija się polska szkoła dokumentu. Wszystko idzie do przodu. Jednak jedna rzecz pozostaje niezmienna – od lat 50. o godzinie 19.00 rozpoczyna się Dobranocka później nazwana Wieczorynką”. E. WANAT: *Reksio kończy 50 lat...*, <http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,21376320,reksio-konczy-50-lat-przekonywal-ze-nie-mozna-zamykac-sie.html> [dostęp: 18.06.2017].

4 Historia Studia Filmów Rysunkowych rozpoczęła się już w latach powojennych – oficjalnie SFR zainicjowało swą działalność 1 września 1947 roku pod kierownictwem założyciela, Zdzisława Lachura. Pierwszy film, zatytułowany *Czy to był sen?*, powstał w roku 1948 i dotyczył drugiej wojny światowej. Z wytwórną współpracowali m.in. reżyserzy: Władysław Nehrebecki, Lechosław Marszałek, Zdzisław Poznański oraz uznani kompozytorzy tacy jak: Grażyna Bacewicz, Lucjan Kaszycki, Stefan Kisielewski, Krzysztof Komeda-Trzciński i Krzysztof Penderecki. Udział w produkcji filmowej brali też zasłużeni literaci i graficy. Do dzisiejszych czasów SFR zrealizowało ponad 1000 filmów, zdobywając przy tym ponad 250 nagród na ogólnopolskich oraz międzynarodowych przeglądach. Zob. *40 lat Studia Filmów Rysunkowych*. Red. A. HAJDUK. Bielsko-Biała 1987; oficjalna strona internetowa Studia: www.sfr.com.pl.

„Mąż pracował przy filmach z Bolkiem i Lolkiem, ale w momencie, gdy w Studiu wymyślono ich przygody na Dzikim Zachodzie, wycofał się z tego serialu. Nie chciał tworzyć filmów, w których dzieci bawią się bronią. Wtedy wymyślił pierwszy scenariusz z Reksiem [...]. To była suczka Trola. Była bardzo mądra. Mąż napisał pierwszy scenariusz, ale wtedy nikt się nie spodziewał, że powstanie dłuższy serial. A jednak postać się spodobała, serial zdobył wiele nagród”⁵.

Akcja serialu toczy się zwykle na wiejskim podwórku⁶, choć niejednokrotnie przygody rozgrywają się w całkowicie innej scenerii – w górach, w muzeum, w skansenie, w galerii, w zoo, czy nawet – we śnie... Tytułowy bohater to nieduży piesek o dwóch rudych łatach – jest wesoły, ciekawy świata, chętny do zabaw, lecz jednocześnie wyróżnia go odwaga, empatia i niezachwiane poczucie sprawiedliwości. Nigdy nie pozostaje obojętny wobec cudzej krzywdy. Wśród sześćdziesięciu pięciu odcinków serialu można pod względem treściowym wyróżnić dwie grupy: 1) odcinki, w których Reksio wciela się w jakąś rolę (np. *Reksio malarz*; *Reksio aktor*; *Reksio kosmonauta*; *Reksio Robinson*); 2) odcinki związane ze spotkaniem z innym bohaterem (np. *Reksio i jamnik*; *Reksio i nośna kura*; *Reksio i UFO*)⁷. Cały serial odznacza się pogodną atmosferą, pierwiastkiem humorystycznym, a także – głęboko przemyślanym aspektem wychowawczym. O przesłaniu *Reksia* wypowiadał się sam Marszałek: „Psiak Reksio przybliżył dzieciom świat zwierzęcy. Poprzez jego codzienne przygody, rozgrywające się w sferze dziecięcej wyobraźni, starałem się wszczepić milusińskim potrzebę miłości do zwierząt, oczekujących od człowieka serdeczności i troskliwości. Dzieci, które lubią zwierzęta, są bogatsze w przeżycia wewnętrzne, żądne poznania nowego świata. Te zaś, które lękają się bądź też ich nie lubią, bywają zubożone o wartość taką jak przyjaźń człowieka ze zwierzęciem. I te aspekty, wzbogacone warstwami moralizatorskimi i wychowawczymi, przyświecały mi w toku realizacji kolejnych filmów”⁸. Bogumił Drozdowski, wybitny znawca sztuki animacji podkreślał, że celem filmu animowanego w ogóle jest przede wszystkim ożywianie nieożywionego, spełnianie

5 *Reksio, bohater serialu rysunkowego, świętuje „pięćdziesiątkę”*. Polska Agencja Prasowa, 01.06.2017, <http://www.pap.pl/aktualnosci/news,957892,piesek-reksio-bohater-serialu-rysunkowego-swietuje-piecdziesiatke.html> [dostęp: 18.06.2017].

6 Drugim słynnym polskim serialem rozgrywającym się w gospodarstwie wiejskim jest *Dziwny świat kota Filemona* oraz jego kontynuacja – *Przygody kota Filemona*. Wątek mieszkającego w budzie psa-obrońcy podwórka i wiernego sługi swych właścicieli odnaleźć możemy natomiast w krótkometrażowym filmie animowanym wyprodukowanym w ZSRR pt. *Żył był pes* (1982, reż. E. NAZAROW), opartym na ukraińskiej baśni ludowej. Tu jednak relacje z ludźmi układają się znacznie gorzej. Film jest wart uwagi z co najmniej dwóch powodów: w warstwie wizualnej szczegółowo odwzorowane zostało wschodniosłowiańskie wzornictwo ludowe, a jako jedyny rodzaj muzyki obecny na ścieżce dźwiękowej wykorzystano nagrania terenowe ukraińskich pieśni ludowych.

7 Istnieje tylko kilka odcinków, których nie da się w ten sposób sklasyfikować: *Reksio remontuje* oraz odcinki związane z porami roku.

8 T. BARRIGA: *Cesarzowa go doceniła, dzieci od razu pokochały. Reksio skończył 50 lat*, <http://www.tvn24.pl/wroclaw,44/reksio-skonczy-l-50-lat,710337.html> [dostęp: 18.06.2017].

odwiecznego dziecięcego marzenia o nawiązaniu kontaktu z zabawką, zwierzątkiem czy z narysowanym ludzikiem⁹. Komentarz, że cel ten został osiągnięty w przypadku *Reksia* zdaje się całkowicie zbędny.

Muzyka w serialu¹⁰

W przypadku *Reksia* mamy do czynienia z dość osobliwą sytuacją: choć w ciągu dwudziestu trzech lat powstawania serialu różne osoby pełniły funkcję reżysera (przy produkcji każdego z odcinków zaangażowany był jednak w określony sposób Marszałek), ścieżka dźwiękowa aż pięćdziesięciu dziewięciu (z sześćdziesięciu pięciu filmów) jest dziełem jednego kompozytora¹¹ – Zenona Kowalowskiego¹². Pierwszy film z jego muzyką ukazał się w roku 1972 – był to odcinek siódmy, zatytułowany *Reksio strażak* (reż. Marszałek). Od tej pory filmy z udziałem *Reksia* rozpoczynała słynna czołówka autorstwa Kowalowskiego. Należy ona bez wątpienia do najbardziej znanych fragmentów polskiej muzyki filmowej.

Kowalowski (ur. 20 marca 1939 roku w Białej Podlaskiej) to ceniony twórca muzyki teatralnej i filmowej oraz pedagog. Stworzył oprawę muzyczną kilkunastu spektakli teatralnych oraz ponad stu pięćdziesięciu filmów¹³ krótkiego i średniego metrażu. Twórca zarówno rodzinie, jak i zawodowo związany jest z Cieszyinem – przez wiele lat wykładał na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego. Kowalowski jeszcze w roku 1970 nawiązał współpracę ze Studium Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Jako kompozytor filmowy debiutował muzyką do filmu krótkometrażowego *Szyf* (1970, reż. Zdzisław Kudła). Jak sam przyznaje, o tym, iż poświęcił się pisaniu dla najmłodszych, zdecydował w dużym stopniu przypadek. Wyglądało

9 B. DROZDOWSKI: *Wstęp. W: Katalog filmów dla dzieci i młodzieży – filmy krótkometrażowe*. Warszawa 1982, s. 5.

10 Przedstawione wnioski wyprowadzone zostały przede wszystkim na drodze analizy filmów wraz z ich ścieżkami dźwiękowymi. W toku analizy wykorzystane zostały też pomocniczo rękopisy partytur z serialu, uprzejmie udostępnione autorce w roku 2012 przez Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej.

11 Czyli dokładnie odwrotnie niż w przypadku kultowego czechosłowackiego/czeskiego serialu *Krecik*, gdzie wszystkie odcinki reżyserował Zdeněk Miler, zmieniali się zaś kompozytorzy (do roku 1991 byli nimi: Jaroslav Křička, William Bukový, Miloš Vacek i Vadim Petrov). Pomiędzy *Reksiem* a *Krecikiem* można zauważyć podobieństwa tematyczne, które uwidaczniają się już przy porównaniu tytułów, np. *Reksio malarz* – *Krecik malarzem*, jeśli zaś chodzi o kwestię podobieństw i różnic ścieżki dźwiękowej obydwu seriali – zob. K. BABULEWICZ: *In Search of Stylistic Idiom – Music to the Central-European Cartoons “Krték” and “Reksio”*. “Musicologica Olomucensia” 2016, Vol. 23, s. 7–28.

12 Pierwsze sześć odcinków serialu opracowali muzycznie: Tadeusz Kański (*Reksio poliglota; Reksio marzyciel*), Bogumił Pasternak (*Reksio wychowawca*), Waldemar Kazanecki (*Reksio obrońca*), Adam Markiewicz (*Reksio dobroczyńca; Reksio domator*).

13 Np.: *Szyf*, 1970, reż. Z. KUDŁA; *Tropami mitów*, 1974, reż. J. PETRYSZYN; *Gilgamesz*, 1976, reż. IDEM; *Exodus*, 1981, reż. Z. POZNAŃSKI; *MrBeef*, 1992, reż. F. PYTER.

to tak¹⁴: artysta miał za zadanie dokonać nagrania muzyki do spektaklu wystawianego w teatrze w Bielsku-Białej, brakowało tam jednak wolnej sali. Jedynym dogodnym miejscem, które okazało się dostępne w wymaganym terminie była właśnie sala Studia Filmów Rysunkowych. Muzykę Kowalowskiego natychmiast docenili reżyserzy filmowi i złożyli mu pierwszą propozycję współpracy, a prędko po niej – kolejne zamówienia¹⁵.

To, co jest najważniejsze podczas tworzenia muzyki do filmu animowanego, kompozytor określa następująco: to umiejętność trafienia w możliwości percepcyjne dziecka. Muzyka w filmie animowanym ma pomagać w odbiorze treści, prowadzić widza; współtworzy akcję, nie ma charakteru wyłącznie naturalistycznej ilustracji. Jak zaznacza Kowalowski: „Kompozytor musi przede wszystkim zdać sobie sprawę, jaki sens, jaka wartość jest najważniejsza w danym odcinku. To właśnie ją trzeba podkreślać muzyką”¹⁶.

Tym, co przychodzi na myśl, gdy mowa o muzyce w *Reksiu*, jest oczywiście słynna czołówka (mimo że nazwisko jej autora nie funkcjonuje w powszechnej świadomości¹⁷). Ma ona radosny, zawadiacki charakter. Trwa około czterdziestu sekund. Przeznaczona została na piętnaście instrumentów: flet piccolo, flet, klarnet, klarnet basowy, trąbkę, puzon, tubę, gitarę, fortepian, wibrafon, ksylofon, talerz, werbel, bęben mały i bęben wielki. Wykorzystane zostały również ilustracyjne efekty akustyczne. Główną myśl powierzono trąbce, co jest bardzo spójne z typem ekspresji filmu i z charakterem głównego bohatera. Warto podkreślić, że ten krótki fragment muzyczny powstał wcześniej niż towarzysząca mu animacja. Warstwa wizualna czołówki została zatem podporządkowana warstwie dźwiękowej.

Muzyka w *Reksiu* to muzyka oryginalna, napisana specjalnie na potrzeby serialu (co w przypadku większości produkcji powstałych w Europie Środkowo-Wschodniej do roku 1991 nie stanowiło wszak wyjątku¹⁸). Nie występują (poza drobnymi wyjąt-

14 Na podstawie informacji udzielonej autorce przez Zenona Kowalowskiego w roku 2012 (treść całego wywiadu znajduje się w *Aneksie* wspomnianej pracy licencjackiej).

15 Zainteresowanie muzyką do filmów animowanych u kompozytora piszącego na rzecz sztuk teatralnych nie było wszak sytuacją rzadką – podobny scenariusz miał przykładowo miejsce w przypadku Vadima Petrova (umuzyczniał znaczną część odcinków kultowego czeskiego serialu *Krecik* w reż. Z. MILERA) czy Izaaka Dunajewskiego (np. *Maszeńkin koncert*, 1949, ZSRR, reż. M. PASZCZENKO).

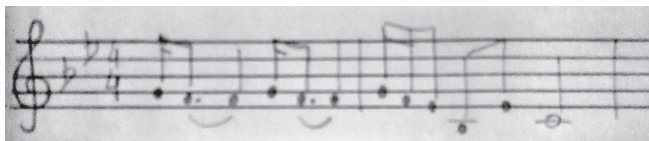
16 Wypowiedź pochodzi ze wspomnianego w przyp. 15 wywiadu przeprowadzonego z kompozytorem przez autorkę 8 grudnia 2012 roku w Katowicach.

17 W jednej z najnowszych publikacji poświęconych polskim filmom animowanym, w przekrojowym rozdziale dotyczącym muzyki, pojawia się stwierdzenie: „[...] blisko nurtu neoklasycznego należy sytuować także słynne kompozycje Tadeusza Kańskiego do przygód *Reksia*”, zaś nazwisko Kowalowskiego, który komponował do zdecydowanej większości filmów z serii, ani razu nie pada. Zob. M. SOLARZ: *Muzyka i animacja: historia pewnej zażyłości*. W: *Polski film animowany*. Red. M. GIŻYCKI, B. ZMUDZIŃSKI. Warszawa 2008, s. 160–177.

18 Wyjątek pod tym względem stanowi natomiast oprawa muzyczna słynnego radzieckiego/rosyjskiego serialu *Wilk i Zając* (ros. *Nu, pogodi!*, 1969–2006, reż. W. KOTIONOCZKIN, W. TARASOW, A. KOTIONOCZKIN), skonstruowana niemalże z samych cytatów muzycznych różnorakiej proveniencji.

kami, o których mowa będzie później) cytaty innych kompozycji. Oprawa muzyczna serialu odznacza się dużą różnorodnością stosowanych rozwiązań, która podyktowana jest nie tylko wątkami treściowymi. Można też zauważyć pewne cechy stałe, powtarzające się we wszystkich filmach (co wcale nie jest oczywiste w przypadku seriali animowanych), np. obecność pewnego schematu konstrukcji muzycznej pojedynczego odcinka – charakterystyczne jest rozpoczynanie pogodnym, najczęściej symetrycznie zbudowanym odcinkiem muzycznym w metrum dwudzielnym, w którym solo prowadzą instrumenty dęte drewniane. Wraz z nową treścią fabularną pojawiają się kolejne pomysły muzyczne. W miarę komplikowania się akcji, dochodzenia do głosu pierwiastka niepokoju, towarzyszenie muzyczne traci regularną (często okresową) budowę – następują po sobie krótkie, swobodnie kształtowane odcinki. Często stosowana jest wówczas zasada kontrastu (zwłaszcza faktury, kolorystyki i artykulacji). W toku narracji bądź na sam koniec powtarzana jest myśl (bądź motyw przewodni) z samego początku filmu. Często instrumentacja ulega wówczas modyfikacji (np. w finale stosowane są wzmocnienia oktawowo, korespondujące z triumfalnym, szczęśliwym zakończeniem). Co ciekawe, rozwój wypadków wiąże się ze specyficzną dyspozycją faktury. Fragmenty towarzyszące scenom radosnym, sielskim, gdy bohaterowie się cieszą i nic im nie zagraża, utrzymane są w fakturze zespołowej, a solo powierzane jest instrumentom dętym drewnianym. Kiedy natomiast tylko spokój zostanie zmaćony, dzieje się coś niepokojącego, brzmienie jest (zwykle) redukowane do pojedynczych instrumentów, a wyjątkowo – do jednego instrumentu bez akompaniamentu.

W całej serii przygód Reksia istotną rolę odgrywają motywy przewodnie. Zazwyczaj służą ujednoliceniu konkretnego filmu, nie powtarzają się między odcinkami (wyjątek stanowi czołówka) – kompozytor przyznaje, że dążył przede wszystkim do zachowania pewnej ciągłości nastroju w ramach danego odcinka¹⁹. Ujednoliceniu nastroju służy przede wszystkim klasyczne powtarzanie tematu, skojarzonego z określoną sytuacją. Świetnym przykładem może tu być odcinek *Reksio żeglarz*: film rozpoczyna scena, gdy Reksio i jego pan żeglują po zamglonym jeziorze. Nostalgicznemu krajobrazowi towarzyszy znakomicie dobrany temat muzyczny, nasuwający pewne skojarzenia z pieśniami gondolierów. Temat ten powraca na koniec filmu, gdy bohaterowie, którym szczęśliwie udaje się rozwiązać szereg dylematów na lądzie, ponownie płyną żaglówką.



PRZYKŁAD 1: *Reksio żeglarz* (1974, reż. Józef Ćwiertnia, muz. Zenon Kowalowski): odcinek towarzyszący żeglowaniu, początkowe takty

¹⁹ Informacja pochodzi ze wspomnianego w przyp. 15 wywiadu.

Co znamienne dla oprawy muzycznej *Reksia* – w każdym z odcinków pojawiają się tematy o charakterze ilustracyjnym. Są to zwykle odcinki muzyczne czy motywy skojarzone z określoną czynnością, osobą, zwierzęciem, które powracają kilkakrotnie w toku filmu w mało zmodyfikowanej postaci, dzięki czemu łatwo można je uchwycić. Przykładowo w filmie *Reksio i jamnik* czworonóg o krótkich łapach i długim tułowiu scharakteryzowany zostaje progresją melodyczną, w której od kolejnych stopni gamy wykonywana jest kwarta czysta w górę. Również czołówka staje się swego rodzaju *leitmotivem*, w toku odcinka słysząc ją jednak niezwykle rzadko – zaledwie kilkakrotnie, i to jedynie przez kilka sekund. Cytat czołówki występuje np. kiedy piesek ma stoczyć walkę z wilkiem. Jak stwierdza kompozytor, czołówka może pojawić się jedynie w odcinkach o nastroju zbliżonym do jej charakteru, nie powinna też być wykorzystywana za często. Kowalowski porównuje: „Tak, jak w gotowaniu: niedobrze, kiedy wszystkiego jest za dużo”²⁰.

Przechodząc do instrumentacji: skład zespołu instrumentalnego jest zmienny w poszczególnych filmach. Jego stałe komponenty to: orkiestra kameralna (instrumenty dęte drewniane, blaszane, (zwykle) kwartet smyczkowy, mało eksponowana perkusja), gitara, wibrafon/ksylofon. Często pojawiają się również: gitara basowa, organy, fortepian. Sekcja instrumentów dętych zestawiana jest dość dowolnie z różnych odmian instrumentów. W *Reksiu* instrumenty na trwałe skojarzone są z określonymi emocjami. Kompozytor wylicza: „Na przykład obój to taki piękny świat, spokojny, nostalgiczny. Flet – to samo. Aczkolwiek flet może również wprowadzać niepokój: za pomocą krótkich dźwięków. Skrzypce: długie, piękne dźwięki – spokój, natomiast wszystkie inne możliwości techniczne, tremola itd. wprowadzają napięcie. Podobnie, jak kontrabasy *pizzicato*. Nie mówiąc już o instrumentach dętych, które, jak wiadomo, troszeczkę też naśladują pewne sygnały, ale też wprowadzają, podkreślają pewne stany emocjonalne. Myślę, że najważniejszą rolę u nas spełniały instrumenty dęte drewniane, smyczki i parę instrumentów dętych blaszanych. Bo, jak powiedziałem, to nie była duża orkiestra, nie można było przeładowywać. Nie zawsze można trąbkę dać, bo ona już ma w sobie coś dominującego, może być użyta w pewnym momencie, nie cały czas[...]. Waltornia podobnie”²¹. Do tej listy warto dodać też np. gitarę basową, której dźwięki brzmią złowieszczo, pod warunkiem, że brzmi solo (np. w filmie *Reksio malarz* gitara basowa towarzyszy pojawieniu się czarnego bohatera).

Instrumenty wiążą się często także z otoczeniem, scenerią wydarzeń. Przykładowo, kiedy wypadki rozgrywają się na podwórku, bardzo często słysząc klarnet. Kompozytor przyznaje, że to właśnie ten instrument kojarzy jako „mogący stwarzać klimacik podwórkowy”. Klarnet w dialogu z fletem zdaje się dodatkowo symbolizować działanie, realizację jakiegoś pomysłu – w dalszym czasie na podwórku (np. w filmie *Reksio remontuje*). Długie dźwięki fletu solo skojarzone zostały natomiast z wyszukaną, acz nieco tajemniczą atmosferą panującą w miejskim parku, a przede wszystkim – z mieszkającym tam pawiem (*Reksio i paw*). Instrumenty zwracają na

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

siebie uwagę również w odcinku pt. *Reksio remontuje* – tu widać ciekawe skojarzenie zarówno pod względem muzycznej symboliki przestrzeni, jak i określonego działania: Reksio podejmuje decyzję o remoncie, ponieważ przypada mu do gustu zobaczone w gazecie zdjęcie eleganckiego wnętrza (ciekawy dokument z epoki – widzimy w tym momencie nie rysunek, a prawdziwą fotografię, ukazującą szykowny wystrój salonu z czasów PRL-u). Widokowi towarzyszy molowy temat skrzypiec o szerokiej frazie i improwizacyjnym charakterze, przy akompaniamencie rozłożonych akordów wykonywanych przez syntezator. Akompaniament, za sprawą motorycznej konstrukcji, a także obsady (syntezator zdaje się imitować klawesyn), przynosi delikatne skojarzenie z barokiem (podobnie jak dostatnio urządzone, choć mało słoneczne wnętrza na fotografii). Odcinek muzyczny towarzyszący widokowi pożądanego „efektu końcowego” skonstruowany jest z odcinkiem, który słyhać, kiedy piesek marzy o dynamicznym remoncie – o budowaniu, układaniu cegieł itd. Tym razem syntezator brzmi bardzo nowocześnie, energicznie, traktowany jest podobnie jak w modnej swego czasu popularnej muzyce elektronicznej²².

W odcinku pt. *Reksio telewizor* odnajdujemy natomiast ciekawy przypadek stosowania cytatu muzycznego: pojawia się żartobliwa trawestacja literackiego motywu teatru w teatrze – tutaj zaprezentowana zostaje kreskówka w kreskówce: Reksio i jego pan oglądają *Bolka i Lolka*²³. Autentyczna muzyka z filmu autorstwa Waldemara Kazaneckiego robi na piesku najwyraźniej duże wrażenie – bohater przy swej budzie gwizdzie później „hiszpański” fragment (bohaterowie oglądają bowiem odcinek *Bolek i Lolek – Corrida*)²⁴.

Jak było już nieraz wspomniane, akcja serialu rozgrywa się nie tylko na gospodarskim podwórku. Każdorazowo więc, gdy Reksio wyrusza na wycieczki, pojawia się znakomita okazja do wykorzystania rozmaitych stylizacji muzycznych. Przykładowo, w odcinku *Reksio taternik*: Reksio wraz z prawdziwym taternikiem, gościnnym bohaterem filmu, wyruszają w góry. Jako *leitmotiv* wędrówki pojawia się odpowiednio zaaranżowany fragment czołówki filmu: zastosowana została skala góralska i statyczny akompaniament pustych kwint (czyli środki, za pomocą których polskiemu słuchaczowi przybliżył niegdyś muzykę Podhala Karol Szymanowski). Inne nawiązanie do

22 Uderzająco podobne skojarzenie krótkich dźwięków syntezatora z dynamicznym placem budowy odnajdujemy w odc. 10. (1976, reż. W. KOTIONOCZKIN) serialu *Wilk i Zając* – widokowi nowoczesnego sprzętu budowlanego towarzyszy utwór *Popcorn* zespołu Elektrik Cokernut.

23 Bolek i Lolek pojawiają się też w filmie *Reksio remontuje* – tam jednak tylko w warstwie wizualnej (widzimy ich podobizny na kalendarzu).

24 Marian Wantoła, animator obu seriali, w wywiadzie udzielonym Elżbiecie Jaworowicz niedługo przed swoją śmiercią, wyznał: „Od lat, będąc na emeryturze wymyślam sobie sytuacje przygodowe Bolka, Lolka i pieska. Ja ich połączyłem razem, co nigdy w filmie nie było. Przez te dwadzieścia kilka lat... O, tak powinno wyglądać dobre biuro! [pokazując rysunek, na którym widać Bolka i Lolka wśród stert papierów oraz śmiejącego się z nich Reksia – K.B.]. [...] Nie mogę się wyzbyć miłości do tych postaci”. Cytat pochodzi z emitowanego w TVP w listopadzie 2012 roku programu pt. *Sprawa dla reportera*. Odcinek dostępny pod adresem: <http://www.youtube.com/watch?v=nnWtRoc1dT4> [dostęp: 01.03.2013].

folkloru podhalańskiego słyhać na samym początku filmu, kiedy to widokowi wschodzącego słońca towarzyszy melodia o szerokiej frazie i improwizacyjnym charakterze, wykonywana ad libitum przez flet imitujący góralską piszczałkę. Żartobliwą stylizację muzyczną, nawiązującą tym razem do obcej tradycji muzycznej, odnajdujemy też chociażby w filmie *Reksio rozbitek* – kiedy bohater stacza pojedynkę z drapieżną rybą, synkopy, charakterystyczne „torreadorskie” zwroty melodyczne i progresje klarownie odsyłają do hiszpańskiej *corridy* (tradycyjnie dla tego serialu, gdy dochodzi do bójki, solo prowadzi instrument „militarny” – trąbka). W tym samym filmie (którego akcja dzieje się we śnie pieska – Reksio zasypia, gdy pada deszcz) pojawia się dyskretnie nawiązanie do arcydzieła literatury symfonicznej: gdy Reksio salwuje się przed utonięciem (za szalupę ratunkową służy mu buda), słyhać tajemniczo brzmiący odcinek – ciemne barwy instrumentów orkiestrowych, solo oboju, a szczególnie rytm przywodzi na myśl skojarzenie z tematem pierwszej części *Symfonii „Niedokończonej”* Franza Schuberta.

W poszczególnych odcinkach *Reksia* spotykamy też innego rodzaju stylizacje, np. liczne marsze i nawiązania do ówczesnej muzyki popularnej (w tym rockandrolowej – choćby we wspomnianym już odcinku *Reksio przewodnik*, w którym muzyka ta towarzyszy widokowi budy z basenem rodem z amerykańskiego filmu). Marsz słyhać przykładowo w filmie pt. *Reksio wychowawca*, w którym bohater odwiedza zoo. Stajemy się wówczas świadkami zaskakująco poważnej i smutnej jak na ten serial sceny: umiera lwica, lekarze są bezradni. Co gorsza jej śmierć obserwuje rozpaczliwie płaczące lwiątko (smutek oddają skrzypce) – i właśnie wtedy słyhać echo marsza żałobnego. Solo prowadzą instrumenty dęte blaszane²⁵.

Ciekawy i szczególnie wyrazisty przykład nawiązania do tradycji muzyki klasycznej odnajdujemy we wspomnianym już filmie *Reksio przewodnik*: gdy Reksio wraz ze swym psim kompanem zwiedzają muzeum²⁶, archaiczna atmosfera nowo poznawanego miejsca oddana została „archaizującym” brzmieniem – kompozytor pokusił się o stylizację barokową, jednak już nie w postaci odległego nawiązania – tu można właściwie mówić o pastiszu, wpleceniu w filmową partyturę neobarokowej mini-kompozycji²⁷ o schemacie ABA1 (słyhać też pewne zbieżności z concerto grosso: pierwszego ogniwa z formą ritornelową, drugiego, śpiewnego fragmentu wykonywanego przez kwartet smyczkowy – z częścią adagio). Nadrzędne znaczenie zyskują tu: technika koncertująca, snucie motywiczne, powtarzalność odcinków, progresje oraz tryb minorowy, a także specyficzne zwroty kadencyjne i opóźnienia. I to nie jedyna mini-kompozycja zamieszczona w tym odcinku: gdy przyjaciele zwiedzają psi skansen i widzą elegancką, zabytkową, białą-złotą budę, słyshymy klasycyzujący menuet.

25 Jeszcze wyraźniej, a nawet nieco jaskrawo zaprezentowany został marsz żałobny w *Kreciku*, zob. np. *Krecik i tranzystor* (1968, reż. Z. MILER, muz. M. VACEK).

26 Por. muzyka towarzysząca pogoni Wilka za Zającem przez sale muzeum w słynnym radzieckim/rosyjskim serialu *Nu, pogodi!* Zob. *Wilk i Zając*, odc. 12, *W muzeum*, 1978, reż. W. KOTIONOCZKIN.

27 To nie jedyny odcinek ukształtowany na wzór niezależnej kompozycji: w filmie *Reksio malarz*, gdy Reksio mija urwisów malujących po murze, słyhać fragment, który przypomina utworek ze zbioru dla najmłodszych adeptów pianistyki.

[6] -2-

synthi

klawisz

3/4

3

7

4 TAKET

1-30

CENA 1 ARR-ZŁ 0.78

PRZYKŁAD 2: *Reksio przewodnik* (1977, reż. Lechosław Marszałek, muz. Zenon Kowalowski):
Menuet – muzyczna charakterystyka stylu architektonicznego budy – fragment rękopisu

W serialu spotykamy też odmiennej natury odwołania do muzyki klasycznej, mianowicie – odwołania fabularne. W odcinku *Reksio śpiewak* młody widz może np. obserwować, jak wygląda proces nauki gry na skrzypcach i jakie znaczenie ma solidne ćwiczenie na instrumencie. Skrzypkiem zostaje pan Reksia, on sam zaś okazuje się uzdolnionym wokalistą. Wraz z dziewczynką mieszkającą w sąsiedztwie przyjaciela wykonują urokliwe mini-trio²⁸. *Reksio śpiewak* to ulubiony odcinek samego Kowalowskiego. Temat muzyki artystycznej podjęty został również w filmie *Reksio kompozytor* (a jej rola z kolei wyeksponowana została już na początku filmu, za sprawą instrumentacji wprowadzającej tajemniczą, oniryczną atmosferę). Piesek „wyzdobywa” muzykę z różnych rzeczy dostępnych na podwórku. Wykazuje się przy tym szczególną intuicją kolorystyczną, uderza np. w butelki – słycać wówczas czeleste. Ostatecznie konstruuje swój własny instrument. Widz dowiaduje się, że komponowanie nie jest zadaniem prostym – gdy ktoś przeszkadza pieskowi, nawet ów bohater o złotym sercu staje się rozdrażniony. Z pomocą w trudach twórczych przychodzi mu (pod postacią białoskrzydłej muzy z harfą) znajoma sztuczka. W finale *Reksio* wraz ze zwierzętami mieszkającymi w gospodarstwie wykonuje bogatą w żartobliwe efekty sonorystyczne „symfonię” – słycać uderzenia w talerz (w rzeczywistości – w pokrywki od garnka), pocieranie o tarkę, a także kocią wokalizę. Cel artystyczny został bez wątpienia osiągnięty – słuchacz-koń roni łzy wzruszenia.

* * *

Muzykę z serialu *Reksio* przepełnia bogactwo naturalnej, nienarzucającej się inwencji melodycznej oraz humor (który zdaje się zresztą wyróżniać język muzyczny polskich kompozytorów piszących na potrzeby filmów animowanych). Ścieżki dźwiękowe ukazują świetny warsztat kompozytora, jego rozeznanie w nowoczesnych środkach, wielką pomysłowość, a także... głębokie zaangażowanie w swą pracę – któż dziś komponowałby barokowe concerto na potrzeby kilkuminutowej sceny w dobranocce?

Muzyka z *Reksia* przypadła do gustu publiczności, prawdopodobnie dlatego też Kowalowski zdecydował się przypomnieć ją w innych, samodzielnych utworach instrumentalnych. Na motywach serialu oparte zostały dwa koncerty fortepianowe dla młodych pianistów: *Koncert fortepianowy nr 1* (1994) oraz *Koncert fortepianowy nr 2* (1994, oba z cyklu *Muzyka dla dzieci*). Do napisania tych utworów zachęcał kompozytora wybitny polski pianista, prof. Andrzej Jasiński. Powstały na zamówienie Tokyo International Music Company. Koncerty zostały nagrane w Krakowie przez pianistkę Annę Górecką i Capellę Cracoviensis pod dyktando Rolanda Badera (CD IPSA 1002 – koncert nr 1 oraz CD IPSA 1005 – koncert nr 2). Koncerty wydane zostały drukiem nakładem japońskiego wydawnictwa International Piano Schloss Association (IPSA) w serii „Piano Schloss Concerto Series” vol. 5 (koncert nr 1) i vol. 2 (koncert nr 2) – w opracowaniu na dwa fortepiany. Krystyna Turek charakteryzuje koncerty Kowalowskiego następująco: „Materiał dźwiękowy utworów zarówno melodyczny,

²⁸ Całkowicie inny stosunek do muzyki artystycznej prezentowany jest w serialu *Krecik*. Zob. *Krecik i muzyka*, 1972, reż. Z. MILER, muz. V. PETROV.

harmoniczny, jak i rytmiczny nawiązuje do tradycyjnej stylistyki podporządkowanej regułom tonalności dur-moll. [...] Koncerty cechuje poprawna faktura pianistyczna, zwłaszcza zaś dobry rozkład partii fortepianowej w skali instrumentu. [...] zachowują [one – K.B.] dobre proporcje w zakresie użytych środków technicznych i wyrazowych, nie naruszają ich wzajemnej równowagi, mieszczą się bowiem w zakresie percepcji młodego pianisty, a więc w jego określonych możliwościach wykonawczo-manualnych i artystycznych”²⁹. Koncerty to nie jedyny przykład twórczego wykorzystania muzyki z serialu – ukazały się również zbiory miniatur, czyli *Muzyczne wędrówki z Reksiem*. Podobnie jak koncerty prezentują one najciekawsze fragmenty muzyki towarzyszącej przygodom Reksia. Opracowane zostały na różne składy: fortepian, gitarę, skrzypce lub dwoje skrzypiec z fortepianem, trio dęte drewniane z fortepianem, trio smyczkowe z fortepianem. Zbiory te ukazały się nakładem wydawnictwa Contra. Optymistyczną przesłanką, świadczącą o wzroście zainteresowania muzyką z kultowego serialu jest fakt, iż w roku 2015 Polskie Wydawnictwo Muzyczne wydało zbiór pt. *Witaj Reksio!* na dwa fortepiany³⁰.

Katarzyna Babulewicz

How to conjure up a “backyard atmosphere”, or the music of Zenon Kowalowski to the Reksio animated series

SUMMARY

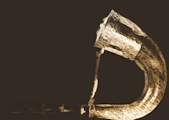
The Reksio animated series was produced in 1967-1990 in the Animated Cartoon Studio in Bielsko-Biała. The musical setting of sixty four episodes was the work of Zenon Kowalowski (b. 1939), a composer and teacher, the author of music for over short subject and medium subject 150 films, an artist who had professional and family-related associations with Cieszyn. Even though the opening of Reksio constitutes one of the best-known fragments of Polish film music, heretofore the musical setting of the series has not been the object of treatment

29 Zob. K. TUREK: *Koncerty fortepianowe Zenona Kowalowskiego dla dzieci*. W: *Prace Specjalne AM Gdańsk*. T. 53: *Z problemów współczesnej muzyki polskiej*. Gdańsk 1995, s. 203–204.

30 W księgarni internetowej PWM-u możemy przeczytać opis tego produktu autorstwa samego kompozytora: „*Witaj Reksio!* na dwa fortepiany to zbiór krótkich utworów przeznaczonych dla młodych wykonawców. Kilka tytułów w nim zawartych stanowią tematy wywodzące się ze znanego serialu telewizyjnego dla dzieci, stworzonego przez Lechosława Marszałka w Studiu Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Jego bohater to postać, której nie trzeba chyba nikomu przedstawiać – sympatyczny piesek Reksio wraz z przyjaciółmi bawił i uczył, wychowując kolejne pokolenia. W niniejszym zbiorze znajdują się również utwory niebędące bezpośrednio związane z serialem. Liczę, że muzyka w nich zawarta będzie w stanie pobudzić wyobraźnię słuchaczy i dopowiedzieć im to wszystko, co mali wykonawcy pragną przekazać za pomocą dźwięków instrumentu. Życzę wszystkim młodym przyjaciołom ciekawych interpretacji mojej muzyki. Żywię równocześnie nadzieję, że to właśnie dzięki Wam powstaną nowe interesujące opowieści muzyczne, których wykonywanie i odbiór będą sprawiały mnóstwo przyjemności. Zenon Kowalowski”. <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/witaj-reksio,zenon-kowalowski,19371,księgarnia.htm> [dostęp: 19.04.2017].

(apart from a BA thesis and an article of the author). The music of Reksia is distinguished by melodic richness, masterful creation of humorous situations (which is not that obvious at all in the case of music intended for a children's film, as it might have seen, assuming the music of the show's contemporary foreign productions for comparison's sake). Brilliant instrumentation is one of the highlights of the music. Each of the films received extremely well-thought out musical treatment, music tones in with the visual layer, although its variety is motivated not only by content-related themes, resulting from scripts, which were brilliant in their own right. Among interesting compositorial ideas one may mention e.g. the utilisation of the opening theme of the film as a Leitmotiv of a mountain trek or the illustration of a visit to a museum by music which is reminiscent of a Baroque concerto. The article presents a synthetic description of the musical setting of the entire series, and the conclusions are supplemented by fragments of statements of the composer himself, derived from an interview conducted by the author in 2012.

KEYWORDS: Reksio animated series, cartoon music, Zenon Kowalowski



ISSN 0208-6336
Cena 24 zł (+ VAT)

Więcej o książce

ISBN 978-83-226-3567-4



9 788322 635674

