

Danuta Zoń-Ciuk

Wątki ludowe w kompozycjach Antoniego Poćwierza Stylistyka muzyki opartej na folklorze

Studia Artystyczne nr 3, 57-63

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Wątki ludowe w kompozycjach Antoniego Poćwierza Stylistyka muzyki opartej na folklorze

Antoni Poćwierz był aktywnym animatorem amatorskiego ruchu muzycznego, folklorystą, pedagogiem i kompozytorem. Jego postać można zaliczyć do grona twórców reprezentujących muzykę regionu Śląska Cieszyńskiego, mimo iż miejsce urodzenia (urodził się 8 lipca 1909 w Morawsku, w województwie lwowskim) i początki pracy artystycznej (w 1927 roku objął posadę organisty i chórmistrza najpierw w Świerczynie, a w kolejnym roku w Krzywiniu) łączą go z innymi częściami kraju. Weryfikacja ta okazuje się trafna, już bowiem jako uczeń i student, a potem pedagog związany był z tym regionem¹. W 1932 roku osiadł w Skoczowie, będąc zatrudniony jako chórmistrz i organista w miejscowej parafii. Od tego momentu zaznacza się jego aktywna działalność na terenie Śląska Cieszyńskiego. Dla ruchu śpiewaczego w Cieszyńskiem i Teatru Polskiego w Bielsku-Białej przeznaczył zdecydowaną większość swoich utworów i opracowań. Ponadto w wielu jego kompozycjach dochodzą do głosu, obok żywieckich, właśnie cieszyńskie inspiracje ludowe, czego niewątpliwym dowodem są wydane drukiem w PWM w Krakowie zbiory pt. *Pieśni cieszyńskie i żywieckie*² oraz *Ciese jo sie ciese i inne pieśni żywieckie*³. Pośród opracowań muzyki ludowej Poćwierza pod względem formalnym wyróżnić możemy trzy kategorie: „Suita, parafraza i pieśni mniejszego formatu, które przybierają niekiedy charakter cykliczny, choćby poprzez sposób wydawania ich w większych zbiorach. Przykład stanowią tutaj wspomniane wcześniej oba dziesięciopieśniowe zestawy ogłoszone w PWM. Natomiast charakter wiązanek nadał Poćwierz *Żywieckim przyśpiewkom* oraz *Suicie pieśni góralskich* spod Żywca – utworom przeznaczonym na chór męski, a także *Czterem pieśniom wiślańskim na chór mieszany i męski a cappella*”⁴. Powyższej klasyfikacji dokonała Anna Szostak na podstawie wywiadów z kompozytorem oraz rękopisów utworów otrzymanych bezpośrednio od niego.

Powstanie licznych opracowań melodii i pieśni ludowych dyktowane było zazwyczaj potrzebami repertuarowymi zespołów folklorystycznych, z którymi Poćwierz współpracował, a były to: Beskid z Bielska-Białej, Zespół Pieśni i Tańca Zabrze, Zespół Pieśni i Tańca Ziemi Cieszyńskiej. W swoich wypowiedziach wspominał: „Najwięcej pieśni i tańców opracowałem w latach 1954–1957, kiedy byłem kierownikiem artystycznym Zespołu Pieśni i Tańca Włóknarzy *Beskid* w Bielsku-Białej. Dwa programy pełnospektaklowe posiadał ten zespół w swoim repertuarze, złożone z moich opracowań, do których tematy i materiały musiałem osobiście zbierać w okolicach Cieszyna, Wisły oraz wśród górali Żywiecczyzny”⁵. Celem Poćwierza nie była jednak akcja etnograficzna, materiałów tych bowiem nigdy nie ogłosił w formie nutowej, lecz jego zamysł kompozytorski w dążeniu do oryginalności twórczej. Sięgając po nowe, nieobciążone opracowaniami melodie, zyskał większą swobodę twórczą, a zarazem poszerzył repertuar o nowy wymiar artystyczny i dokumentalny. W opracowaniach folkloru nie przeciwstawiał się naturze muzyki ludowej, a wręcz dążył do wyeksponowania jej autentyczności środkami artystycznymi utrzymanymi w określonych granicach stylizacyjnych. Przystępność wykonawcza, prostota, a także łatwość w odbiorze jego opracowań to główne cechy warsztatu kompozytorskiego. Opracowania Poćwierza odznaczają się przejrzystą fakturą i niezbyt skomplikowaną harmonią opartą na zasadach funkcjonalności. O zagadnieniach tych mówił sam kompozytor w wywiadzie radiowym: „Staram się o zachowanie charakteru piosenki, to znaczy, dbam o to, by przez harmonię, instrumentację nie zniekształcić pierwotnego wyrazu ludowego. Uważam, że stylizacja utworu ma pewne granice, których nie należy przekraczać”⁶. Swego stanowiska nie zmienił także w późniejszym okresie twórczości, o czym świadczy inna wypowiedź radiowa: „Mnie autentyk ogranicza, gdyż staram się, aby przez artystyczne opracowanie pieśni ludowej nie umniejszać roli i zamierzeń pierwotnych twórcy, lecz prostymi środkami artystycznego wyrazu podkreślić i uwydatnić jej urok i piękno. To, co stworzył twórca ludowy, zachowuję więc, a oprócz tego rozwijam jego budowę formalną, czyli poszerzam ją”⁷.

Sumując przytoczone wypowiedzi i porównując je ze znaną twórczością artysty, należy podkreślić, iż mimo charakteryzującego ją tradycjonalizmu opracowania jego są adekwatne do materiału ludowego i świadczą o bardzo dobrym zrozumieniu folkloru regionu, język dźwiękowy zaś jest silnie związany z tradycją dur-moll i potrzebami ruchu amatorskiego. Antoni Poćwierz stoi konsekwentnie na gruncie tradycji, z której wyrósł i do której nawiązuje nurt wyznaczony nazwiskami wcześ-

niejszych kompozytorów cieszyńskich – Jerzego Hadyny, Karola Hławiczki, Władysława Macury, Jana Gawlasa, Jana Sztwiertni i wielu młodszych. W zdecydowanej większości opracowań folklorystycznych kompozytor stosuje budowę zwrotkową, a harmonię i fakturę utrzymuje w pełnej prostocie odpowiadającej charakterowi źródeł ludowych (o stosowanych przez niego środkach jest mowa w dalszej części niniejszego artykułu, przy okazji analizy trzech pieśni z Cieszyńskiego). Beskidzki rodowód melodii jest zachowany również w większych cyklach – wiązkach, a formułę pieśni przekomponowanej wykorzystuje Poćwierz rzadko, zmiennie opracowując poszczególne strofy pieśni. Wprowadzając akompaniament fortepianu, z reguły stosuje wstęp instrumentalny. Tworząc, chętnie sygnował swe kompozycje dedykacjami, czego przykładem jest *Wiązanka pieśni wiślańskich na chór mieszany i męski* napisana na pięćdziesięciolecie pracy pedagogicznej znanego cieszyńsko-wiślańskiego muzyka Jerzego Drozdy. Również i ona świadczy o silnych związkach artysty z regionem i miejscowym środowiskiem muzycznym. Utwory choralne przeznaczone są na wszystkie możliwe aparaty wykonawcze, a dodatkowym urozmaiceniem jest wprowadzanie partii solowych poszczególnych głosów. W harmonii, opierając się na akordach triady, stosuje czasem dominanty wtrącone, alteracje oraz łączenia mediantowe. W niektórych utworach odświeża obraz dźwiękowy za pomocą przejść do innych tonacji. Wszystkie stosowane przez niego środki mieszczą się w harmonii klasyczo-romantycznej. Walor urozmaicenia mają współbrzmienia związane z występowaniem dźwięków obcych. Częste stosowanie akordów bez tercji i równoległych przesunięć mających swoje źródło w efektach burdonowych rozwija Poćwierz we współbrzmieniach o charakterze kwintowym.

Rytmiczna strona utworów także nie odbiega od tradycyjnych rozwiązań, natomiast do bardziej urozmaiconych zaliczyć można instrumentalne wstępy, gdzie stosując triole czy przednutki, odnosi się kompozytor bezpośrednio do instrumentalnej muzyki ludowej. Chętnie też uwydatnia właściwe melodiom ludowym zmiany metryczne oraz posługuje się rytmiką komplementarną, wiążącą się na ogół z dialogiem wewnątrzchóralnym – najczęściej głosów męskich i żeńskich. Z dużym wyczuciem stosuje zmiany tempa łączące się z podtekstami tanecznymi, zgodnymi z naturą ludowych źródeł. W podobny sposób kształtuje stronę dynamiczną i artykulacyjną, dbając o wyraźne skontrastowanie utworów.

W swojej twórczości opartej na folklorze Antoni Poćwierz pozostał wierny jednemu rodzajowi języka muzycznego, bez oznak wprowadzania nowych środ-

ków technicznych awangardy XX-wiecznej kompozycji. Ta nie została podjęta przez kompozytora, nie była bowiem kompatybilna z wymogami muzyki użytkowej adresowanej w znacznym stopniu do ruchu amatorskiego.

Kompozycje inspirowane folklorem⁸

Twórczość chóralna a cappella:

- *Cześć Lutni* – utwór dedykowany Chórowi *Lutnia* ze Strumienia z okazji jubileuszu,
- *Cztery pieśni wiślańskie* na chór mieszany i męski – utwór poświęcony Jerzemu Drozdowi,
- *Jakech jechoł od Żywca* na chór mieszany,
- *Suita pieśni góralskich spod Żywca* na chór męski,
- *Świeci mi miesięczek* na chór mieszany,
- *Żywieckie przyspiewki* na chór męski.

Twórczość chóralna z towarzyszeniem fortepianu:

- *Ciese jo się, ciese i inne pieśni żywieckie* na trzy głosy równe z fortepianem („Polska Pieśń Ludowa”. Z. 46. Kraków: PWM, 1977),
- *Pieśni cieszyńskie i żywieckie* na chór mieszany z fortepianem („Polska Pieśń Ludowa”. Z. 45. Kraków: PWM, 1975),
- *Pieśń o Ziemi Bielskiej*,
- *Pod Beskidami*,
- *Przebirałaś Magduś*,
- *Przez wodę koniczki – parafraza pieśni ludowej*,
- *Weż mnie Michałku*,
- *W moim sałaszku*.

Pozostała twórczość:

- *Beskidzki pejzaż* do słów K. Doktora – pieśń solowa z fortepianem,
- *Cieszynie, Cieszynie* do słów K. Doktora – pieśń solowa z fortepianem,
- *Pod Beskidami* do słów M. Konopnickiej – pieśń solowa z fortepianem,
- *Ej koło Cieszyna* – fantazja na orkiestrę dętą,
- *Fantazja na tematy pieśni ludowych z okolic Skoczowa* – na orkiestrę dętą,
- *W trytonowym grodzie* – śpiewogra regionalna do słów K. Doktora,
- *Dożynki cieszyńskie* – folklorystyczne widowisko obrzędowe (obrazki ludowe na czterogłosowy chór mieszany i orkiestrę),
- muzyka do sztuk teatralnych: *Karpaccy górale* Józefa Korzeniowskiego, *Krakowiacy i górale* Wojciecha Bogusławskiego (opracowanie), *Ondraszek* Gustawa Morcinka,
- tańce opracowane na kapelę ludową: *Liszka* (Ustroń), *Piłki* (Istebna), *Masarski* (Bielsko), *Ceglarz* (Kocierz)⁹.

Charakterystyka wybranych utworów chóralnych w aspekcie trudności wykonawczych

Com ja się tam nachodził¹⁰

Pierwowzór tej pieśni znajduje się w zbiorze Józefa Ligęzy i Stefana Mariana Stoińskiego *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*¹¹ w rozdziale zatytułowanym *Pieśni o załotach i miłości*. Zanotowany przez Andrzeja Hławiczkę w 1903 roku pochodzi z okolic Cieszyna, Sibicy i Żukowa (przykład 1).

Przykład 1. Melodia ludowa *Com ja się tam nachodził*

Com ja się tam na - cho - dził po Mo - ra - wie, O - stra - wie,
jesz - cze - zem nie wi - dział tak kra - snej dziew - czy - ny, jak ta mo - ja
mi - la jest.

Poznałem ją po chodzie	Jak przyjechał do domu,	Nie kupuj mi pierścionka,
Jako rybkę we wodzie;	Zakludził ją do kromu;	Bom ja niema panienka.
Czerwonego liczka	Powiedz mi, ma miła,	Podaruj mi reński
Czarnego oczyczka,	Moja roztomiła,	Na czepieczek żeński,
Po wejrzeniu piękna jest.	Co ja tobie kupić mam.	Bo mi go będzie trzeba.

Linia melodyczna rozpoczyna i kończy się na tym samym dźwięku, tak więc według analizy materiałów ludowych struktura ta ma budowę kolistą¹². Temat melodyczny o tym samym tytule znalazła Magda Szyndler w Bukowcu na Zaolziu, lecz różni się on od powyższego zmianą trybu z molowego na durowy¹³.

Antoni Poćwierz w swoim opracowaniu chóralnym wykorzystał tekst ludowy (dwie z czterech zwrotek) w niezmienionej formie. W jego treści odnajdujemy monolog mężczyzny chwalezącego zalety urody swojej wybranki serca. Z tego też powodu artysta powierzył główną melodię w zdecydowanej większości głosem męskim. Język dźwiękowy zastosowany tu przez kompozytora wynika bezpośrednio z tradycji systemu dur-moll i z funkcyjnej odmiany tonalności. Pieśń ma budowę dwuczęściową:

- część pierwsza – metrum $\frac{2}{4}$, tempo moderato – cytuje w całości wątek ludowy,
- część druga – w charakterystycznym dla walca metrum trójmiarowym oparta jest na materiale dźwiękowym pochodzącym w całości od kompozytora.

Na płynność i taneczność utworu wpłynąć tu może sposób dyrygowania, nie na *trzy*, ale na *raz*. Prym wiodą tenory, które łagodnym dźwiękiem w zdecydowanym forte mają za zadanie rozkołysać do tańca pozostałe głosy stanowiące początkowo w statycznych pionach harmonicznym akompaniament. Materiał kolejnych czterech

taktów utrzymany w kontrastującej z poprzednią frazą dynamice piano pozostaje w relacji następnikowej w stosunku do materiału poprzedzającego, a wszystkie cztery głosy tworzą tu razem konstrukcję akordową opartą na głoskach *tra-la-la*, *cha-cha*.

Ciekawym elementem struktury chóralnej jest efekt śmiechu, który zespół może uzyskać, stosując artykulację portato na sylabie *cha-cha-cha*, ćwicząc tym samym mechanizm otwarcia aparatu głosowego. Zjawisko to ma wpływ na obniżenie krtani, pozycję nagłośni oraz uniesienie podniebienia miękkiego. Jest także odpowiedzialne za wyprowadzenie fali głosowej ukształtowanej w rezonatorach nasady na zewnątrz¹⁴.

Schemat zróżnicowanej budowy utworu powtarza się w drugiej zwrotce, lecz przedzielony jest trzema taktami wstępu fortepiano.

Akompaniament stanowi harmoniczną podporę głosów wokalnych i często zawiera melodię śpiewaną, co może pomóc w utrzymaniu prawidłowej intonacji. Pomimo tego wsparcia w ostatnich czterech taktach części pierwszej (zob. przykład 2, takty 23–26) sopran może natrafić na trudności w uzyskaniu jednolicie brzmiącego, stopliwego dźwięku, przechodzącego interwałem oktawy z *f1* na *f2* w dynamice piano. Aby uzyskać prawidłowy efekt, można zaproponować odtwórcom ćwiczenie polegające na miękkim ataku dźwięku poprzez otwarcie ust tak jak do samogłoski *o* z równoczesnym intonowaniem samogłoski *e* na różnych wysokościach. Oprócz tego aby utrwalić interwał oktawy czystej, w materiale rozśpiewującym chórzystów można zastosować go w progresji.

W taktach 23–26 (przykład 2) głosy męskie wykonują melodyczną formułę zakończeniową w pulsacji ósemkowej, która może stanowić trudność wykonawczą. Aby rozwiązać ten problem, trzeba zastosować sugestywny ruch dzielony korygujący nierówności oraz ułatwiający stopniowe zwolnienie tempa.

Przykład 2. *Com ja się tam nachodził*, t. 23–26, oprac. A. Poćwierz – melodyczna formuła zakończeniowa prowadzona w interwale tercji w pulsacji ósemkowej w głosach męskich oraz oktawy w sopranie

mi - la je - st. - st.
pię - kna je - st. - st.
mi - la je - st. - st.
pię - kna je - st. - st.
mi - la je - st. - st.
- rze - niu jest, tak szwar - nej jak ta mo - ja mi - la je - st. - st.
pię - kna jest, po wej - rze - niu pię - kna je - st. - st.

Poćwierz w naturalny sposób kształtuje stronę dynamiczną i artykulacyjną stającą się środkiem ekspresji

przebiegu utworu. Cieniowania dynamiczne w obrębie frazy są w ścisłej łączności z tekstem, a zastosowane legata są czynnikiem kształtującym właściwości brzmieniowe utworu – jego kolorystykę, która w przypadku tego dzieła stanowi podstawę interpretacyjną i daje świadectwo muzykalności i wrażliwości odtwórców.

Gdzie Ty idziesz, dziewczeczko¹⁵

Melodia ludowa *Gdzie Ty idziesz, dziewczeczko* została zapisana przez Ferdynanda Pustówkę w 1932 roku, pochodzi z okolic Wisły-Malinki, a umieszczona jest w zbiorze Józefa Ligęzy i Stefana Mariana Stoińskiego *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*¹⁶ w rozdziale zatytułowanym *Rozmowy miłosne* (przykład 3).

Przykład 3. Melodia ludowa *Gdzie Ty idziesz, dziewczeczko*

Gdzie ty i - dziesz dzie - we - czko? Do sto - do - ly na sian - ko. Nie za - wie - raj
za so - bą, bo ja i - dę za to - bą.

Ale ona zawrzyła, syneczka nie puściła:

Idź, syneczku, do domu, bo masz jeszcze ku komu.

Bo masz matkę i ojca, nie wzięli cie do wojska,

Nie rób mi tu zarmutku, bo to przyjdzie do skutku.

Melodyka, rytmika, metrum trójmiarowe oraz pierwsza zwrotka melodii ludowej (zob. przykład 3) zostały w pełni zaadoptowane przez kompozytora w opracowaniu chóralnym. Zmienił on jedynie tonację z F-dur na G-dur oraz dołożył gwarowe dwie zwrotki zawierające fabułę podobną do tej źródłowej (niestety przez autorkę nieodnalezioną). Zastosował się też do sugestii w oryginale i opracował pieśń w tempie vivo i charakterze żywego, skocznego oberka.

We wprowadzonej harmonice charakterystyczne jest użycie zapożyczenia modalnego w postaci dźwięków skali miksolidyjskiej (połączenie G-dur – F-dur) oraz wykorzystanie dźwięków przejściowych.

Struktura utworu opracowana przez Poćwierza mieści się w „obracanym wkoło obertacie”¹⁷. Części z cytatem melodii ludowej powtarzane są trzykrotnie i występują na zmianę z łącznikiem opartym na ośmiotaktowym temacie przechodzącym z sopranu do tenora na słowach niewystępujących w przytoczonej pieśni ludowej. Możemy się tylko domyślać, że zostały one wymyślone przez kompozytora, tak jak druga i trzecia zwrotka opracowania.

W wielu miejscach w głosie basowym pojawiają się repetycje kwint czystych o charakterze ludowego burdonu (zob. przykład 4, takty 26–28). Problemem wykonawczym może stać się tu głównie intonacja i realizacja w szybkim tempie. Rozwiązać tę trudność można poprzez zastosowanie ćwiczeń w artykulacji legato z wyraźnym oparciem

na mocnej części taktu, a następnie przez przejście do osadzonego portato we właściwym tempie. Precyzyjny, pulsacyjny gest dyrygencki ułatwi finalne wykonanie tych fragmentów.

Przykład 4. *Gdzie Ty idziesz, dziewczeczko*, t. 26–28, oprac. A. Poćwierz – repetycje czystych kwint o charakterze ludowego burdonu w głosach męskich

- te da - nat mo - ja da - na
sie - mia du - dni, da - nat mo - ja da - na
du - dni, da - nat mo - ja da - na
- mia du - dni, da - nat mo - ja da - na

Interpretację utworu należy podporządkować uwypukleniu głównej melodii pojawiającej się w różnych głosach, a wyrażającej radosną i żartobliwą treść pieśni. Szybkie tempo wymaga dużej koncentracji od odtwórców, lekkości i miękkiego atakowania dźwięku oraz odczucia prawidłowego oparcia oddechowego. Ponieważ w sugerowanym, szybkim wykonaniu może zaistnieć problem nierówności rytmicznej, chór musi ćwiczyć utwór wolno, zwracając uwagę na właściwą prozodię tekstu i akcent metryczny. Aby wyrównać samogłoski i poprawić dykcję, należy wprowadzić ćwiczenia utrwalające technikę portato, wykorzystując główny temat, np. na sylabach *bri-jo* czy *wi-je*. Pomoże to także w uświadomieniu chórzystom różnic wynikających z napięcia mięśni aparatu oddechowego wpływającego na prowadzenie frazy muzycznej.

Urozmaiceniem fakturalnym w utworze jest zmiana składu wykonawczego. Z chóru mieszanego wyodrębnia się dwugłos chóru męskiego, a potem żeńskiego. Ciekawym sposobem prowadzenia narracji jest zastosowanie jednogłosowego dialogu pomiędzy tenorem i sopranem polegającego na imitacyjnym powtórzeniu głównego motywu tematu pieśni (zob. przykład 5, takty 5–8).

Przykład 5. *Gdzie Ty idziesz, dziewczeczko*, t. 5–8, oprac. A. Poćwierz – technika dialogowania imitacyjnego pomiędzy tenorem a sopranem

Do sto - do - luj na sia - no.*
Gdzie ty i - dziesz, dzie - wecz - ko?

W akompaniamentach fortepianowym zaobserwować można naśladownictwo kapel ludowych i manier wykonawczych, co związane jest z posługiwaniem się efektami burdonowymi oraz przesunięciami na tle pustych kwint. Ciekawym elementem jest także użycie ornamentyki przez kompozytora w postaci mordentów w czterotaktowym instrumentalnym wstępie (zob. przykład 6, takty 1–4).

Przykład 6. *Gdzie Ty idziesz, dziewczeczko*, t. 1–4, oprac. A. Poćwierz – zastosowanie mordentów w akompaniamentach fortepianowym



Usnęła dziewczeczka¹⁸

Prawdopodobny pierwowzór ludowy opracowania *Usnęła dziewczeczka* odnaleziono w zbiorze Jana Taciny *Gronie, nasze gronie*, w rozdziale *Dziewczyzna*¹⁹. Pochodzi on od Marii Byrtus z Istebnej, która zatytułowała pieśń *Zasnęła dziewczeczka pod lelują* (przykład 7).

Przykład 7. Melodia ludowa *Zasnęła dziewczeczka pod lelują*



Dyby jo wiedziała, że bedziesz mój,
dałaby jo тебе pierścionek swój,
pierścioneczek złoty
w Cieszynie uloty
Jasinku mój.

Dyby jo wiedziała, że bedziesz mój,
dałaby jo тебе wióneckek swój,
wióneckek zielony
w Cieszynie robióny,
Jasinku mój.

Antoni Poćwierz zmienił tytuł na *Usnęła dziewczeczka* i do swego utworu wykorzystał tylko dwie zwrotki, minimalnie zmieniając zalotny i utrzymany w gwarze tekst. Znaczących zmian dokonał jednak w warstwie melodycznej, rytmicznej i metrycznej. W notacji Taciny melodia rozpoczyna się od prymy toniki, zatem część A ogniskuje się wokół gamy a-moll harmoniczej, natomiast w części B centralnym dźwiękiem jest *d*. Charakterystyczny wydaje się też chromatyczny dźwięk *gis*, tworzący interwał sekundy zwiększonej z następującym po nim *f*, co stanowi analogię do części A (a-moll harmoniczej).

Opracowanie Poćwierza wykazuje wariantowanie melodyczne wynikające głównie z zastosowania innego metrum (rzadko spotykana w wersji ludowej polimetria – u Poćwierza $\frac{3}{2}$). Różnice dotyczą również przebiegu rytmicznego (w oryginale głównie równe wartości i synkopy, a w opracowaniu rytm punktowany).

Przebieg formy utworu w kontekście harmonicznym opiera się na naprzemiennych zmianach tonacji w relacji jednoimiennej (a-moll – A-dur).

Czterotaktową, liryczną melodię wstępu fortepianu kompozytor urozmaicił towarzyszeniem oboju (można zamienić go wyjątkowo brzmieniem fletu poprzecznego). Sposób opracowania akompaniamentu instrumentalnego odpowiada treści źródła folklorystycznego. Na kwintowej podstawie pojawiają się figuracyjne przebiegi melodyczne w górnym planie akompaniamentu fortepianu, natomiast w pozostałych fragmentach można spostrzec fakturę rozłożonych akordów w dolnym planie z towarzyszącą im melodią. Kolejny typ akompaniamentu stanowią zwarte pionowe akordy w charakterystycznym schemacie rytmicznym półnuty z kropką, ćwierćnuty i półnuty.

Podobnie jak w utworze *Gdzie Ty idziesz, dziewczeczko*, kompozytor różnicuje fakturę opracowania poprzez zmiany wykonawcze. Występują tu momenty wyselekcjonowania chóru męskiego i żeńskiego, co jest ściśle związane z interpretacją tekstu zawierającego dialog chłopca i dziewczyny. Zastosowanym przez artystę środkiem jest podanie wątku melodycznego na tle nut stałych. Aby uzyskać lepsze wybrzmienie pionów akordowych, należy zwrócić uwagę na podkreślenie *divisi* w basach.

Korespondencje pomiędzy głosami związane z zastosowaniem drobnej imitacji (zob. przykład 8, takty 12–13) ewidentnie nawiązują do góralskiego helokania²⁰ uwydatnionego poprzez efekt echa. We fragmentach tych należy zasugerować chórzystom zastosowanie jasnej barwy głosu (wykorzystanie rejestru głowowego)²¹ oraz lekkości wykonania, a stosując taką interpretację, opowiedzieć o juhasach na hali komunikujących się za pomocą śpiewnych nawoływań.

Przykład 8. *Usnęła dziewczeczka*, t. 12–13, oprac. A. Poćwierz – imitacja motywiczna pomiędzy głosami żeńskimi i tenorem oraz efekt echa uzyskany za pomocą środków dynamicznych



Głównym problemem wykonawczym w utworze może okazać się realizacja kantylenowej melodii, która naturalna dla głosu ludzkiego została wykorzystana do budowy narracji. Rytm punktowany i rzadko spotykane w kompozycjach metrum $\frac{3}{2}$ utrudnić mogą realizację zadania w artykulacji legato (zob. przykład 9, takty 5–8).

Faktura homofoniczna ułatwi zastosowanie ćwiczeń osobno dla głosów żeńskich i męskich, np. na sylabie *jo* w celu wypracowania ścisłego łączenia dźwięków a zarazem poprawnego frazowania. Podstawowy problem może pojawić się w partii sopranów i związany będzie z obniżaniem dźwięku przejściowego²² *e2* (przejście z rejestru piersiowego do głowowego), szczególnie w momentach repetycji pojawiających się w wielu miejscach utworu. Dyrygent zasugerować tu musi uruchomienie wyobraźni muzycznej w celu uświadomienia sobie w trakcie powtórzeń coraz wyższego dźwięku i zwrócić uwagę na właściwe oparcie oddechowe (praca mięśni oddechowych bez zbędnych napięć) i elastyczną sylwetkę ciała.

W ćwiczeniach rozśpiewujących należałoby zastosować melodię zaczerpniętą z opracowania pieśni, opierając ją na sylabach *mi-jo mi* i *mo-je mo*.

Aby przybliżyć pozycję głosu i poprawić precyzję rytmiczną, należy pracować na fragmentach utworu (zob. przykład 9, takty 5–8), wykorzystując sylaby *li* i *bri*, tym samym powodując miękkie osadzenie dźwięku i wyrównanie brzmienia samogłosek. Ważnym elementem może również okazać się zastosowanie wyraźnego gestu dyrygenckiego uwzględniającego pulsację i płynność potrzebną do właściwego rozplanowania dynamiki i wewnętrznych napięć frazy.

Przykład 9. *Usnęła dziewczeczka*, t. 5–8, oprac. A. Poćwierz – polirytmia wertykalna – rytm punktowany w głosach żeńskich na tle równych półnut w głosach męskich w artykulacji legato

- ¹ M. CZOLGAŁA-BILIŃSKA: *Kompozytorzy Ziemi Cieszyńskiej*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. R. Gabrysia. PWSM. Katowice 1974.
- ² *10 pozycji na chór mieszany z fortepianem* w cyklu „Polska Pieśń Ludowa”. Z. 45. Kraków 1975.
- ³ *10 pozycji na głosy równe z fortepianem* w cyklu „Polska Pieśń Ludowa”. Z. 46. Kraków 1977.
- ⁴ A. SZOSTAK: *Antoni Poćwierz – zarys monograficzny*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. R. Gabrysia. UŚ. Cieszyn 1981.
- ⁵ Z audycji radiowej pt. *Spotkania z folklorem* nadanej w 1978 roku, którą przygotował i prowadził Stanisław Jarecki.
- ⁶ Z audycji radiowej z roku 1965, którą opracował i prowadził Jarecki, a spisała A. Szostak – z archiwum kompozytora.
- ⁷ Z audycji radiowej Jareckiego z roku 1978.
- ⁸ A. SZOSTAK: *Antoni Poćwierz – zarys monograficzny...*, s. 72–75.
- ⁹ J. GABRYŚ-CYBULSKA: *Sylwetki muzyków cieszyńskich w świetle uwarunkowań społecznych*. W: *Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej*. Red. C. GRABOWSKI. Katowice 1977, s. 25.
- ¹⁰ Utwór ten zamieszczony jest w zbiorze *Pieśni cieszyńskie i żywieckie na chór mieszany z fortepianem*. W: „Polska Pieśń Ludowa”. Z. 45. Kraków 1975.
- ¹¹ J. LIGĘZA, S.M. STOIŃSKI: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. Kraków 1938, s. 214.
- ¹² H. WINDAKIEWICZOWA: *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryderyka Chopina. Studium muzykologiczne*. Kraków 1926.
- ¹³ M. SZYNDLER: *Folklor pieśniowy Zaolzia. Uwarunkowania, typologia i funkcje*. Katowice 2011, s. 209.
- ¹⁴ Więcej na ten temat pisze J. GAŁĘSKA-TRITT: *Śpiewam solo i w zespole*. Poznań 2009, s. 39–41.
- ¹⁵ Utwór ten zamieszczony jest w zbiorze *Pieśni cieszyńskie i żywieckie na chór mieszany z fortepianem...*
- ¹⁶ J. LIGĘZA, S.M. STOIŃSKI: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska...*, s. 294.
- ¹⁷ J. HABELA: *Słowniczek muzyczny*. Kraków 1969, s. 128.
- ¹⁸ Utwór ten zamieszczony jest w zbiorze *Pieśni cieszyńskie i żywieckie na chór mieszany z fortepianem...*
- ¹⁹ J. TACINA: *Gronie nasze, gronie. Pieśni ludowe znad źródeł Olzy*. Katowice 1959, s. 111.
- ²⁰ Helokanie – nawoływania juhasów na hali.
- ²¹ J.K. LASOCKI: *Chór. Poradnik dla dyrygentów*. Kraków 1962, s. 106.
- ²² Ibidem, s. 106, 107.

Danuta Zoń-Ciuk

Folk motifs in the musical compositions by Antoni Poćwierz The stylistic of the music based on folklore

Summary

The purpose of the text is to present Antoni Poćwierz – an exquisite organist, teacher, folklorist, and above all composer, who died at the end of the last century. His long-standing associations with the district of Cieszyn influenced the trend in his work inspired by the folklore of this region. The author of the article characterizes the sound language of the artist and the means of artistic expression employed in some songs, and classifies compositions based on folk music. She focuses on three selected songs from Cieszyn region for mixed choir and piano accompaniment. In addition to the analysis of the harmony, melody, rhythm and lyrics, the article contains information on the interpretation of the songs and difficulties that may be encountered by the conductor while working on the performance, in which case the author draws on personal experience of her own.

Keywords: Antoni Poćwierz, inspiration from folklore, choral compositions, interpretation, folk character of the region of Cieszyn

Danuta Zoń-Giuk

Lidové motivy ve skladbách Antoniho Poćwierze Stylistika hudby založené na folklóru

Shrnutí

Cílem textu je představení osobnosti Antoniho Poćwierze, který zemřel na konci minulého století, vynikajícího varhaníka,

pedagoga, folkloristy a především hudebního skladatele. Jeho dlouholeté vztahy s těšínským krajem určily směřování tvorby inspirované folklórem tohoto regionu. Autorka charakterizuje zvukový jazyk tvůrce, prostředky uměleckého výrazu použité v dílech jí známých a také provádí klasifikaci skladeb založených na lidové hudbě. Soustředí se na tři vybrané písně z cieszyňského kraje určených pro smíšený sbor s klavírním doprovodem. Kromě harmonické, melodické, rytmické a textové analýzy obsahuje článek informace o jejich interpretaci a obtížnostech provedení, s nimiž se dirigent může setkat při ztvárnění díla, o čemž píše autorka, přičemž se opírá o vlastní zkušenosti.

Klíčová slova: Antoni Poćwierz, inspirace folklórem, sborová díla, interpretace, lidovost cieszyňského kraje