

Marlena Winnicka

Zainteresowania folklorystyczne Jana Michała Wieczorka

Studia Artystyczne nr 3, 64-74

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.

Marlena Winnicka
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Zainteresowania folklorystyczne Jana Michała Wieczorka

1. Wprowadzenie

W terminologii muzycznej i muzykologicznej przyjęła się definicja, która mówi, że folklor muzyczny to nauka o muzyce ludowej. Jerzy Bartmiński folklor przyrównuje do „składnika duchowej kultury ludowej, którego jądrem jest żywe słowo uwikłane w mniej lub bardziej zrytualizowane sytuacje i zachowania, w muzykę, taniec, składnika, którego funkcjonowanie oparte jest na społecznie uzgodnionej wiedzy o świecie i na systemie wspólnie wyznawanych wartości”¹. Ponadto badacz łączy to pojęcie z takimi cechami, jak: „ustność, tradycyjność, przekaz, wspólnotowość i przetrwanie”². Ponadto folklor jest także nośnikiem pewnych norm moralnych i wskazań zawartych w przypowieściach, przysłowiach, balladach. Definicję Bartmińskiego uzupełnia Roch Sulima, twierdząc, że folklor „w ujęciu opisowym, szerokim utożsamia się z tradycją społeczności pierwotnych, plemiennych lub całokształtem kultury ludowej (mity, rytuały, obrzędy, zwyczaje, taniec, muzyka, plastyka); w ujęciu wąskim ze sztuką słowa (bajki, podania, legendy, zamawiania, przysłowia, pieśni)”³. Z kolei Anna Czekanowska w swej pracy *Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka* ukazując przedmiot badań współczesnej folklorystyki, stwierdza, że jest nim muzyka, a więc twórczość muzyczna ludności wiejskiej i nieprofesjonalnej ludności miejskiej⁴. „Podstawowym źródłem do poznania folkloru polskiego od strony materiału muzycznego i tekstowego są zbiory pieśni i tekstów ludowych, które zaczęły się pojawiać na terenie Polski z początkiem XIX wieku. Z tamtych lat też datują się nazwiska pierwszych zbieraczy-folklorystów”⁵. Innym źródłem poznania twórczości ludowej jest także piśmiennictwo ukazujące i opisujące obyczaje, obrzędy, gry, zabawy czy zwyczaje. „[...] wiek XIX przynosi ogromną falę zainteresowania ludem polskim, co przejawiało się w konkretnej pracy zbierczej, w publikacjach folklorystycznych”⁶. Czołową postacią tego okresu był Oskar Kolberg. On stworzył podstawy i podwaliny pod polską folklorystykę muzyczną. Był pierwszym polskim etnografem muzycznym. Spisane przez niego melodie dały początek zbieractwu muzyki ludowej w Polsce. Kolberg do czasów współczesnych pozostaje najwybitniejszym i najbardziej pracowitym polskim etnografem. Samotnie

objechał niemal 1000 wsi, zapisał ponad 25 000 melodii, tysiące przysłów, zagadek, bajek i opowiadań ludowych. Ponadto w swych zbiorach wymienił około 200 rozmaitych nazw tańców ludowych⁷.

W roku 1882 Jan Kleczyński⁸ – pianista, kompozytor, krytyk muzyczny i badacz muzyki Fryderyka Chopina – odbył podróż do Zakopanego. Zafascynowany górami i muzyką góralską w roku 1884 ponownie odbył podróż do Zakopanego. W tej podróży towarzyszyli mu Tytus Chałubiński i Ignacy Jan Paderewski. W tym samym roku Kleczyński wydał zbiór pt. *Zakopane i jego pieśni*. Jednak praca ta nie miała wartości naukowej, gdyż do zamieszczonych w niej melodii góralskich autor dodał opracowany przez Paderewskiego akompaniament fortepianowy. Z kolei w 1892 roku zbiór pt. *Pieśni ludu* wydał Zygmunt Gloger⁹. Także ta publikacja zawierała akompaniament fortepianowy, opracowany przez Zygmunta Noskowskiego. Gloger jednak nie podawał w swym zbiorze pochodzenia zawartych w nim pieśni oraz zmieniał ich melikę i tekst.

Folklor Kaszub dość późno wzbudził zainteresowanie wśród zbieraczy. W pośmiertnych materiałach Kolberga zachowała sięteczka zawierająca m.in. melodie z Kaszub. Zebrano w niej „wyniki jego badań prowadzonych w 1875 roku na Pomorzu prawobrzeżnej Wisły i na północnych Kaszubach, a w tece tej właśnie pieśni i melodii było najwięcej”¹⁰. Pierwsza monografia Kaszub – w języku niemieckim – została wydana w roku 1911. Jej autorem był Izidor Gulgowski¹¹. Polskie streszczenie monografii ukazało się dopiero w roku 1924. Coraz częściej melodie i pieśni kaszubskie publikowano w czasopiśmie „Gryf”. Oprócz Gulgowskiego materiały te dostarczali m.in.: Jan Patock, Antoni Miotk, Franciszek Sędzicki. Dość dobrze udokumentowany obraz kaszubskiego folkloru prezentuje zbiór Patocka *Kopa szętopórk*. Autor zawarł w nim melodie ze swej rodzinnej wsi Strzelno¹².

Dopiero w okresie międzywojennym nastąpił znaczący postęp w zakresie zbierania folkloru. W latach międzywojennych głównym ośrodkiem specjalizującym się w tej dziedzinie było utworzone przy Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Poznańskiego Regionalne Archiwum Fonograficzne¹³. Archiwum powstało w 1930 roku. Jego założycielem i kierownikiem był prof. Łucjan Kamieński¹⁴. Prowadził on wraz ze swymi współpracownikami badania folkloru, m.in. wielkopolskiego, śląskiego, kaszubskiego¹⁵. Kontynuatorami prac Kamieńskiego byli jego uczniowie: Jadwiga i Marian Sobiescy. Dzięki stałemu unowocześnieniu techniki zapisu dźwięku i obrazu proces zbierania folkloru stał się dla współczesnych zbieraczy o wiele łatwiejszy niż w czasach Kolberga.

2. Folklor w życiu Jana Michała Wieczorka

Wychowany na ziemi chełmińskiej Jan Michał Wieczorek także zafascynował się muzyką ludową, szczególnie kaszubską. O początkach tej fascynacji pisał: „Moje zainteresowania pieśnią ludową kaszubską sięgają czasów, kiedy rozpocząłem naukę wyższej harmonii i kontrapunktu u mistrza Feliksa Nowowiejskiego. Było to w roku 1923. Miał on już wtedy w poważnym stopniu zapoczątkowaną operę, której później nadał nazwę *Legenda Bałtyku*. Na każdej lekcji u niego przegrywał mi pieśni ludowe, które miał na warsztacie kompozytorskim prawie już gotowe do wydania drukiem. Były to pieśni ludowe z Warmii, [jemu] zawsze blisko jego serca leżące. Opracowywał to przeważnie na głos solowy z fortepianem i niektóre też na chóry amatorskie. Nowowiejski był w tym czasie niewątpliwie jedynym kompozytorem, który umiał po mistrzowsku opracowywać pieśni ludowe na chóry amatorskie – jak na owe czasy stojące na dość niskim poziomie wykonawczym, a zapotrzebowanie było duże. Bowiem chóry powstawały jak owe grzyby po deszczu – tę lukę poważnie wypełnił Feliks Nowowiejski¹⁶. Lekcje u Nowowiejskiego nie dotyczyły tylko nauki kompozycji: omawiania formy utworu, jego warstwy harmoniczej, rozwijania pomysłów melodycznych czy instrumentacji, ale – jak wspomina Wieczorek – mistrz na lekcjach wiele czasu poświęcał folklorowi. Często powtarzał: „melodia ludowa to dusza narodu, jeżeli ona przestanie brzmieć, przestanie i naród żyć¹⁷. Zaszczepiona przez Nowowiejskiego pasja trafiła w przypadku Wieczorka na podatny grunt. Jednak swe plany związane ze zbieraniem folkloru musiał odłożyć na czas ukończenia studiów muzycznych w Pradze. Po powrocie do Torunia wrócił do zarzuconego pomysłu i postanowił nawiązać kontakty z osobami mającymi związek z kulturą kaszubską, ten region i jego śpiewy najbardziej go bowiem interesowały. Pierwszą osobą doskonale znającą Kaszuby, do której zwrócił się Wieczorek, był ksiądz Heyka¹⁸. Przez miejscowych nazywany „heroldem kaszubszczyzny”, był prefektem Seminarium Nauczycielskiego w Kościerzynie i „autorem znanych poematów, których treścią były dzieje, obyczaje i życie Kaszub¹⁹. On z kolei skierował Wieczorka do prezesa Zrzeszenia Regionalnego Kaszubów – dr. Aleksandra Majkowskiego²⁰ z Kartuz oraz do propagatora języka kaszubskiego – sędziego Jana Karnowskiego²¹ z Chojnic. Wielce pomocny okazał się sędzia Karnowski. Jak pisał w swej broszurce Wieczorek: „Sędzia Karnowski, aczkolwiek nie był rasowym Kaszubem – bo jego strony rodzinne to Zabory, które niechętnie do Kaszub się przyznawały. Dzielił ich w dużej mierze język, a nawet obyczaje. Karnowski jednak uważał się za Kaszubę²². To dzięki niemu Wieczorek nawiązał kontakty ze śpiewakami i muzykami ludowymi, którzy zgodzili się zaprezen-

tować swój repertuar przed profesjonalnymi muzykami. Podczas jednego ze spotkań z Karnowskim Wieczorek otrzymał od poety zbiorek wierszy kaszubskich. Wiersze te zainspirowały go, pisał o nich: „po pierwszym przeczytaniu przyłgnęły mi do serca. Były to utwory pisane gwarą kaszubską, gwarą zaborzaków²³, zrozumiałą, rytmiczną, doskonale nadającą się pod muzykę. Kilka wierszy opracowałem na głos solowy z fortepianem, które w niedługim też czasie wykonane zostały przed mikrofonem w toruńskiej rozgłośni. Wykonała je z dużą kulturą śpiewaczka toruńska Lucyna Borowska²⁴.

Po przygotowaniu terenu do planowanych prac związanych ze zbieraniem folkloru kolejną rzeczą, jaką Wieczorek musiał załatwić, było zdobycie funduszy na ten cel oraz znalezienie osoby zajmującej się naukowo polskim folklorem. W związku z tym przyszły badacz folkloru złożył szereg wizyt w różnych instytucjach i odbył wiele rozmów z ważnymi osobistościami z kręgu ówczesnych władz Torunia. Wiele życzliwości okazał mu dyrektor Instytutu Bałtyckiego dr Jan Borowik²⁵ oraz wojewoda pomorski Stefan Kirtiklis²⁶. Dzięki tym osobom udało się Wieczorkowi zgromadzić fundusze na rozpoczęcie wyprawy.

Skoro Wieczorek miał już zapewnienie sfinansowania wyprawy, należało znaleźć osobę zawodowo zajmującą się folklorem polskim. Najbardziej do tego rodzaju pracy nadawał się wspomniany już wcześniej profesor Kamiński. To do niego zwrócił się Wieczorek. Najpierw listownie, a następnie osobiście – w mieszkaniu profesora w Poznaniu – omówili szczegóły i cele planowanej wyprawy. „Profesor Kamiński wyraził zgodę, aby wziąć udział w takiej wyprawie. Posiadał wszelkie instrumenty, takie oczywiście, jakie jemu wówczas były dostępne, mianowicie gramofon do nasiewania i woskowe wałki. Ustaliliśmy miesiące wyjazdu – lipiec i połowę sierpnia 1935 roku, a więc na półtora miesiąca²⁷. Mimo iż większość spraw wydawała się już ostatecznie ustalona, trwała wymiana korespondencji pomiędzy oboma panami, w której poruszano jeszcze inne problemy, najczęściej finansowe (nie wszyscy sponsorzy wyżywiali się ze swych zobowiązań). W liście z 14 lipca 1933 roku prof. Kamińskiego do Wieczorka czytamy:

Poznań dn. 14.VII.35.

Libelta 12

Szanowny Panie Kolego²⁸

Pan Borowik odpisał mi na moje pytanie, że Zarząd IB [Instytut Bałtycki – M.W.] uchwalił dla mnie 500- (nie 800) zł. subwencji na zbieranie pieśni Kaszubskich, i to w ratach po 250 zł., i których 1 szta płatna z góry a druga z dołu. Otóż piszę dziś do Pana Kolegi, ażeby się poinformować, czy może te 300 zł. subwencji zostały

przyznane Panu – bo w takim razie byłoby dla nas obu razem z IB 800-, a plus 600- od Wojewody: 1400-, co stanowiłoby podstawę dostateczną, i natenczas dałbym panu B. odpowiedź pozytywną, z tem tylko, że cała subwencja musi być wypłacona z góry (inaczej nie ma sensu i nie wyruszam w teren). O ile natomiast Pan Kolega z IB nic nie dostaje i te 500 zł. stanowią cały zasiłek IB-go dla nas obu, to to za mało, i będę się domagał 800. Bardzo proszę o pilną odpowiedź! Łączę dużo uprzejmych wyrazów i koleżeński uścisk dłoni.

ŁKamieński

Z przytoczonego listu wynika, że sprawy finansowe zajmowały wiele miejsca w korespondencji między prof. Kamieńskim a Wieczorkiem. W archiwum rodziny kompozytora zachowała się także jedna strona rękopisu Wieczorka na temat jego działalności związanej ze zbieraniem folkloru i komponowaniem. Jest to kartka formatu A4 bez tytułu, z licznymi skreśleniami i poprawkami kompozytora. Z jej treści można wywnioskować, że napisana została na początku lat 50. Czytamy tam:

Po powrocie z Pragi Czeskiej podjąłem myśl, by kontynuować zbieranie pieśni z terenów zwłaszcza Kaszub.

Po niemałych staraniach i zabiegach uzyskałem pomoc finansową z wówczas będącego w Toruniu „Instytutu Bałtyckiego” i ówczesnego wojewody Kirtyklisa możliwą pomoc finansową wystarczającą na pobyt 6-tygodniowy na tych terenach [tekst skreślony] po zapewnieniu [tekst skreślony] mi potrzebnych kwot wszedłem w kontakt z Ł. Kamieńskim profesorem Uniwersytetu poznańskiego, który również interesował się tym zagadnieniem, lecz obejmował on teren raczej Wielkopolski [tekst skreślony] po kilku rozmowach z nim na ten temat przyjął ofertę i ruszyliśmy w miesiącach lipcu i sierpniu 1935 na poszukiwania pieśni ludowych w regionach Kościerzyny – według niego [najbogatsze – skreślone] najpewniejsze i dotąd najmniej spenetrowane pod tym względem²⁹.

Prof. Kamieński miał już dość duże doświadczenie w zbieraniu i zapisywaniu twórczości ludowej. Pierwszą wyprawę odbył w towarzystwie swego asystenta z uniwersytetu – Marka Kwieka. Czuwał on nad stroną techniczną dokonywanych nagrań. Wyprawa ta odbyła się w 1932 roku i obejmowała południowe Kaszuby. W roku 1935, w drugiej wyprawie, „Kamieńskiemu towarzyszył również Jan Michał Wieczorek – zamieszkały w Toruniu kompozytor zainteresowany folklorem kaszubskim”³⁰. Z tekstu Agnieszki Kostrzewy można wywnioskować, że w wyprawie tej uczestniczyło trzech badaczy: prof. Kamieński, Kwiek i Wieczorek. Jednak z przebadanych przeze mnie dokumentów oraz odręcznych notatek

kompozytora wynika, że w wyprawie uczestniczyli tylko prof. Kamieński i Wieczorek.

Celem ich pracy było zbieranie, nagrywanie pieśni i muzyki ludowej we wsiach i miasteczkach Kaszub, czyli w środowisku, w którym ta muzyka powstawała, żyła i rozwijała się. Należy wziąć pod uwagę warunki, w jakich zbieraczom przyszło działać: trudny dostęp do środków transportu, wozenie, a właściwie noszenie ze sobą aparatury nagrywającej, ustalanie całej logistyki – trasy podróży i wyszukiwanie osób mających odpowiedni repertuar muzyczny – to dodatkowa trudność pracy zbieraczy. Wyboru osób, z którymi następnie się spotykano i dokonywano nagrań, czyli pracę tzw. szperacza, dokonał wcześniej Wieczorek. Obaj zbieracze przemierzali wsie powiatu kościerskiego i części powiatu chojnickiego. „Trochę samochodem, ale przeważnie piechotą, chodzili od wsi do wsi, od checzy do checzy, zabezpieczając wszystko, co dało się jeszcze odtworzyć z miejscowego folkloru. [...] Głosy i muzykę łąpało się na „edisonowskie” wałki, które profesor Kamieński zabezpieczał u siebie w laboratorium Uniwersytetu Poznańskiego”³¹.

Pierwszą miejscowością, do której się udali, był Borsk, miejscowość leżąca blisko jeziora Wdzydze, odwiedzana przez Kamieńskiego podczas pierwszego pobytu na Kaszubach w 1932 roku. Tam zamieszkali w letniej rezydencji poznańskiego malarza Erwina Elstera. Była to ich pierwsza kwatera, z której wyruszyli na swe sesje nagraniowe. Ale zanim wyruszyli na nagrania, w pierwszych dniach pobytu na Kaszubach postanowili pojechać do Wielu, aby – jak pisał Wieczorek – „uczynić pokłon temu, który chyba pierwszy odkrył wartość Kaszubów z ich bogatym folklorem. Można śmiało powiedzieć, że szeroki ogół dopiero od niego się dowiedział o istnieniu Kaszubów, jako odrębnego społeczeństwa, odznaczającego się tak językiem, jak też ich obyczajami i obrzędami”³². Osobą tą był Izidor Gulgowski, który wraz ze swą żoną stworzył w Wielu pierwszy skansen kaszubski.

Pierwsze kontakty z mieszkańcami Kaszub nie zapowiadały się optymistycznie, nie były bowiem zbyt owocne. Zarówno kobiety, jak i mężczyźni byli nastawieni do przybyszów z miasta dość nieufnie. „Były to wyprawy, z których wracaliśmy z minami dość zgorzkniałymi”³³. Gulgowski pocieszał ich i twierdził: „trzeba umieć do tych ludzi podejść, umieć do nich przemawiać. Jesteście przecież dla nich ludźmi obcymi, mówiącymi do nich z *wysoka*, a oni wstydzą się po prostu mówić do was językiem, z którego, według ich mniemania, będziecie się śmiali. Ich język nie zbliży ich do was tak od razu, trochę *tabaci*, trochę gorzałki, trochę im podśpiewać coś w ich gwarze, a z pewnością zdobędziecie ich zaufanie”³⁴. Rady Gulgowskiego okazały się skuteczne.

Argumenty w postaci tabaki i alkoholu zadziałały, a ludowi śpiewacy i muzycy stali się bardziej otwarci i ufni wobec „panów z miasta”.

W czasie prowadzonych sesji nie obywało się bez czasami zabawnych, a czasami trudnych i nieprzewidywalnych wydarzeń. Przykładowo, podczas jednej z sesji w Przystani ludowy śpiewak i klarncista Lorek zaśpiewał dwie pieśni religijne, z których druga – *Poprośmy Świętego Ducha* – została nagrana na wałki. Wydawało się, że dalsza część nagrań pójdzie dość łatwo. Aby zrobić przyjemność Lorkowi, prof. Kamiński odtworzył nagraną pieśń. Kiedy Lorek ją usłyszał, „przeżegnał się dwukrotnie, wykrzyknął przerażony: *O Jezusie, mój głos! Mamy go – pomyśleliśmy sobie – lecz do dalszego śpiewania nie mogliśmy go już w żaden sposób przekonać. Lorek uparł się i nic więcej nie zaśpiewał*”³⁵. Z kolei znany w okolicy śpiewak i grajek Jan Gruchała z Węsiór, siedemdziesięcioletni staruszek z wielką czupryną i sumiastym wąsem, nie reagował na żadne prośby. „Uparł się – jak przysłowiowy osioł – udawał, że nic nie rozumie, że nie ma w domu skrzypiec, odwrócił się do nas plecami, stawiając jak gdyby kropkę kończącą dalszą rozmowę z nami”³⁶. Bardzo obszernie i dokładnie opisał Wieczorek spotkanie obu zbieraczy z mieszkańcem wsi Jabłuszka – Borzyszkowskim. „Był to nie lada oryginał i kawalarz w wieku przynajmniej 70 lat. Otóż ten Borzyszkowski serdecznie nas przyjął, mlekiem wprost od krowy nas poczęstował, »tabaczi« nas częstował, ale nie zażywaliśmy. Po każdej jego »mówce« zachęcał nas »zażec tabaczi«³⁷, bo to na zdrowie wychodzi. Profesor Kamiński tłumaczy po cośmy przyszli, ja rozpakowuję fonograf i nakładam wałek. Pan Borzyszkowski słucha uważnie, kiwa głową, przygląda się mojej czynności, aż tu nagle przerywa naszą rozmowę pytaniem: *i jak to panowie z tą Abisynią, czy to naprawdę już wojna? Ten Mussolini, a co panowie o tym nygusie?* Nasza rozmowa przechodzi z jednej tematyki wojennej w drugą, a nam zależało, żeby pan Borzyszkowski coś zaśpiewał. Prof. Kamiński pyta się o frantówki³⁸, których ponoć zna dużo. Borzyszkowski uparł się, że nie będzie śpiewał, bo nigdy nie śpiewał. Dawniej to on grał na skrzypcach i śpiewał, i dużo znał frantówek. Dziś już nie gra i nie zna żadnych frantówek. Może syn, gdyby był, to może by coś zaśpiewał, lecz go nie ma”³⁹. Wydawało się, że dzień przyjazdu do Jabłuszek okaże się dniem straconym. Jednak obaj zbieracze nie rezygnowali z namawiania Borzyszkowskiego do zaprezentowania swego repertuaru, choć byli już „u kresu sił i wydawało się, że nic się nie uda”⁴⁰. Mimo to starali się różnymi sposobami namówić go do zaśpiewania choć jednej piosenki. Skoro Borzyszkowski starał się wyprowadzić ich w pole, oni także postanowili użyć podstępny.

Oddajmy znów głos Wieczorkowi, który tak kontynuował swą opowieść: „Zainstalowaliśmy fonograf i puszczyamy w ruch wałek, na którym pieśń naśpiewał jeden z jego dobrych »druhów«. Słucha uważnie, uśmiecha się drwiąco, łobuzersko i nagle krzyknął: *toć ja wam to lepiej zaśpiewam!* I tu jak z worka zaczęły się sypać i frantówki, i przyśpiewki z podskokami jak u młodzieńca żwawego. Wtedy nabrał tyle wigoru i sił do śpiewania, że nie zdążyliśmy zmieniać wałki [sic!]”⁴¹.

Natomiast inny wykonawca, Lipski z Borska, zachował się wprost przeciwnie. Zaśpiewał ponad 30 pieśni, wprowadzając w zakłopotanie badaczy, bo nie zabrali oni z sobą odpowiedniej ilości wałków. Z kolei babcia Milanowska z Przytarni „ledwie że już szeptem mogła, naśpiewała nam około 100 pieśni i to po kilkadziesiąt zwrotek każda”⁴². Trzeba było użyć bardzo różnych metod, aby uzyskać cenny materiał od kaszubskich artystów. Praca zbieraczy polegała więc na tym, aby nie zrażać się chwilowymi niepowodzeniami, lecz cierpliwie szukać sposobów na otwarcie się odwiedzanych muzyków przed nieznanymi. Często nie była to przekora czy upór, a skrępowanie i nieśmiałość, które blokowały ich do występowania przed obcymi dla nich ludźmi.

Wiele wskazówek i praktycznych rad zbieraczom udzielił dr Majkowski z Kartuz. To on podpowiadał im, w jakich wsiach mieszkają ludowi artyści, radził, jak z nimi rozmawiać, aby nabrali śmiałości przed przybyciem z miasta, aby pokonali treść. „Pomnę tu jeszcze nazwiska z okolic Kościerzyny, gdzie rada i gościnność przychodzili nam naprzeciw tacy, jak np. Modrzejewscy, Sychtowie w Parchowie, Jakubowscy w Gostomiu, a w Sierakowicach ks. kanonik Łowiński, który, podobnie jak ks. Heyka, znał okolicznych śpiewaków, którzy nie szczydził nam czasu, odrywając się nawet od prac polowych, by zaśpiewać do gramofonu”⁴³. Wielką pomoc okazywał również zbieraczom wspomniany ksiądz Heyka w Kościerzynie. „Przy pomocy ks. Heyki mieliśmy wysoce ułatwioną pracę. Znał on przecież każdą osobę nie tylko w mieście, ale także w okolicy, którzy [sic!] znali pieśni ludowe autentycznie kaszubskie. Bazę nocną mieliśmy w miejscowym hotelu »Kaszubskim«. Ks. Heyka tak zapalił się do naszej pracy, że chodził z nami od śpiewaka do śpiewaka. Przypominał im tytuły pieśni naprowadzał sam na melodie, co ułatwiało nam zdobywanie coraz to nowych pieśni”⁴⁴. Podczas zbierania kaszubskiego folkloru muzycznego Kamiński z Wieczorkiem odwiedzili m.in. takie miejscowości, jak: Borzestowo, Bytów, Czarnowo, Gowidlino, Gostomie, Kalisz, Leśno, Parchowo, Skórzewo, Sulęczyno, Szance, Wdzydze, Węsiory, Wiele i Zalesie.

Na temat technicznych problemów związanych ze zbieraniem pieśni ludowych pisali uczni-

wie prof. Kamieńskiego – małżeństwo Sobieskich: „Wykonawca ludowy czuje się bowiem u siebie w chacie znacznie swobodniej niż w pracowni, obcym dla siebie środowisku, a tym samym materiał muzyczny poddaje pod względem wykonawczym w sposób o wiele swobodniejszy, nie pozbawiony pierwiastka emocjonalnego, wyrażającego się w swoistej artykulacji muzycznej. Jest to więc materiał cenniejszy niż ten sam nagrany w pracowni, w warunkach dla wykonawcy niekorzystnych”⁴⁵.

W czasach, kiedy Kamieński z Wieczorkiem rozpoczęli swe prace, zbieranie muzyki ludowej było czymś nowym. Zbieraczom chodziło o nagranie dużej liczby pieśni i melodii ludowych, przetranskrybowanie ich w studiu radiowym i wydanie drukiem. Metodologię pracy obu zbieraczy opisał Ludwik Bielawski: „Dobrą ilustracją takiej metody był jedynie zresztą tom transkrypcji, jaki Kamieński zdołał opublikować, dotyczący Kaszub południowych (1936). Tom ten wyróżnia się przede wszystkim szczegółowością metody transkrypcji muzycznej, przewyższającą chyba wszystko, co wówczas w świecie w tej dziedzinie zrobiono. Do skrajności doprowadzono tu zasadę maksymalnie wiernego oddania w zapisie przebiegu nagrania, jego akustycznych wręcz właściwości, a nie intencji wykonawcy lub normatywnych cech utworu. Nie mniej charakterystyczny dla Kamieńskiego jest brak podjęcia jakiegokolwiek próby klasyfikacji muzycznej”⁴⁶. W roku 1936 Kamieński zdołał wydać materiały zebrane w pierwszej wyprawie z 1932 roku.

Pokonując wiele kilometrów, wiele przeszkód i problemów, Kamieński z Wieczorkiem nagrali sporo materiału folklorystycznego. Efektem ich prac było zapisanie na wałki woskowe około 300 pieśni, tańców, legend, frantówek. Niestety, z tak dużym wysiłkiem gromadzonych materiałów nie udało się skatalogować i wydać drukiem. Jak pisze Kostrzewa: „W 1939 roku, po zajęciu Poznania przez Niemców, fonogramy zaginęły – prawdopodobnie zbiór 4020 nagrań poznańskiej muzykologii został wywieziony przez okupantów. Do dziś go nie odnaleziono, pomijając zachowane nieliczne kopie wałków z 1930 roku (23 sztuki). W 1999 roku odkryto je w berlińskim Berlin Phonogramm-Archive”⁴⁷. Nie zachowały się także zgromadzone fonogramy w Centralnym Archiwum Fonograficznym w Warszawie. Jego zbiory spłonęły podczas powstania warszawskiego w 1944 roku. W ten sposób cały międzywojenny dorobek fonograficzny, cały wysiłek zbieraczy – w tym i Wieczorka – poszedł na marne.

Wieczorek, mimo zakończenia zbierania materiałów na terenach powiatu kościerskiego, dalej podtrzymywał kontakty z księdzem Heyką. Z ich korespondencji dowiadujemy się, że Wieczorek zwracał się do księdza w różnych sprawach, m.in. w kwestii tłumaczenia

tekstów kaszubskich. W zachowanym w Archiwum UMK w Toruniu liście z 2 marca 1939 roku ksiądz Heyka pisał do Wieczorka: „List pański z dnia 24 lutego bardzo mnie ucieszył: nareszcie usłyszę pieśń – te połabską, jedyną, która się w oryginale zachowała. Trudności były, ale tłumaczenie jest prawie że dosłowne. Również zachowałem rytmikę tekstu i pewne stare gramatyczne formy. Jako honorarium proszę mi przesłać jeden egzemplarz z melodią. O nadaniu przez Radio proszę mię uwiadomić. Załączam wyrazy poważania, L. Heyka”⁴⁸.

Po wojnie nowe władze postanowiły powrócić do dokumentowania i odbudowy tego, co zostało zniszczone w jej trakcie. Także Wieczorek kontynuował swe zainteresowania folklorystyczne. Jego druga wyprawa na Kaszuby w poszukiwaniu pieśni ludowych odbyła się w lecie 1948 roku, przy finansowym wsparciu Związku Kompozytorów Polskich. Terenem działań były okolice Wejherowa i Kościerzyny. Natomiast na początku lat 50. minionego wieku zorganizowano grupę badaczy, która miała za zadanie dokumentować i nagrywać folklor muzyczny. Działo się to w ramach ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Sprzęt nagraniowy dostarczało Polskie Radio, a pracowników merytorycznych kompletował wychowanek prof. Kamieńskiego – Sobieski. Wśród nich znaleźli się przedwojenni znajomi i współpracownicy Kamieńskiego: Jan Trepczyk, Korneliusz Treder oraz Wieczorek, a także nowi folklorysty: Paweł Szeffa i Jan Rompski⁴⁹. Ta grupa folklorystów pracowała na Kaszubach od 27 sierpnia do 12 września 1950 roku.

Znawca kultury kaszubskiej, zwyczajów, obyczajów i języka kaszubskiego prof. Józef Borzyszkowski pisał: „Jednym z czynników decydujących o oryginalności tematyki kaszubsko-pomorskiej jest również ich nadmorskie środowisko oraz rozwój kaszubszczyzny i społeczności kaszubskiej, poddanej różnorodnym wpływom zewnętrznym uczestniczącej zarazem w ogólnonarodowym procesie przemian świadomościowych i cywilizacyjnych. Warto stąd rozpoznać specyfikę lokalnej społeczności kaszubskiej i grup sąsiednich oraz ukazać ich miejsce w Polsce, także w kulturze i świadomości ogółu Polaków”⁵⁰. Oryginalność i odrębność regionu kaszubskiego, jego bogactwo kulturowe zafascynowało Wieczorka do tego stopnia, że postanowił poznać jego kulturę u źródeł. Stąd też jego dążenie do zorganizowania ekipy zbierającej i dokumentującej wszelkie przejawy folkloru kaszubskiego, do poznania muzyki tej części Polski. Duże zaangażowanie kompozytora w zbieranie folkloru muzycznego Kaszub, Kociewia świadczy o wielkim sentymencie, jakim darzył on muzykę ludową. Bliskie były mu w tym względzie poglądy prof. Kamieńskiego i jego chęć

zaprzeczenia stwierdzeniu: *Pomerania non cantat*, czyli „Pomorze nie śpiewa”. Obaj starali się udowodnić, że jest to pogląd nieprawdziwy, że region ten jest bogaty w pieśni, tańce, obrzędy ludowe, a jego mieszkańcy są rozśpiewani, muzykalni i gościnni. Bogactwo Pomorza przenośli do swej twórczości Wieczorek. Świadczy o tym jego twórczość kompozytorska, w której bardzo często wykorzystywał motywy i cytaty ludowe – zarówno w drobnych utworach wokalnych, chóralnych, jak i symfonicznych i scenicznych.

Utrzymujące się od romantyzmu zainteresowanie folklorem spowodowało, że stał się on znaczącą częścią polskiej kultury. Bardzo trafnie oddają to słowa Piotra Wierzbickiego: „Jesteśmy zacządzeni folklorem. Wynieśliśmy ludowość na piedestał niekwestionowany i nietykalny. Ileż już było odbrazowań, ale na ludowość nie podnosił świętokradczej ręki jeszcze nikt”⁵¹.

3. Folklor w twórczości kompozytorskiej Jana Michała Wieczorka

Folklor odgrywał ważną rolę w twórczości i działalności zawodowej Wieczorka, o czym powiedziano już wcześniej. Szczególnym zainteresowaniem kompozytora cieszył się region kaszubski i jego tradycje muzyczne. Wielki znawca Kaszub i współpracownik Wieczorka w czasie podróży po tym regionie – prof. Kamieński – w następujący sposób scharakteryzował pieśni i tańce Pomorza: „Nuta pomorska nie posiada tej bujnej urody, nie woltyżuje z tą lekkością i giętkością taneczniczy jak jej siostry z Mazowsza albo Kujaw. Krok jej jest ciężki i twardy jak ten lud nadmorski i jego życie”⁵². A dalej stwierdził: „Pomorzanie nie należy do ludzi łatwo przystępnych. [...] W twardej szkole lud ten nauczył się kochać swoją pieśń a w pieśni swoje sioło, swoją ziemię i całą polską ojczyznę głębiej może, ciężiej i świadomiej niż inne, mniej przez wroga doświadczone dzielnice”⁵³. Muzykę regionu pomorskiego dostrzegł też Wieczorek. W zbiorach archiwalnych znajdujemy wiele śladów jego pracy etnograficznej – m.in. jedenaście zeszytów zapisanych ręcznie, w których badacz zanotował pieśni śpiewane przez ludowych artystów z różnych miejscowości kaszubskich⁵⁴.

Opracowanie oryginalnych melodii ludowych znajdujemy w szeregu kompozycji Wieczorka. Utworem najsilniej akcentującym muzykę kaszubską jest *Suita ludowa „Kaszubi tańczą i śpiewają”* na chór i orkiestrę ludową z 1938 roku. Cytaty, które włączył do kompozycji, pochodzą bezpośrednio z folkloru. Dzielą one makroformę tej jednoczęściowej kompozycji na osiem krótkich fragmentów, z których każdy prezentuje inną pieśń kaszubską. Pierwsza pieśń pojawia się już w początkowych taktach kompozycji. Jest to pierwsza zwrotka

melodii *Vjém, vjém...*, którą Wieczorek zaczerpnął ze zbioru Jana Trepczyka⁵⁵. Kompozytor zachował tu oryginalną tonację G-dur, jednak chóralny dwugłos tworzy inne harmoniczne interwały w porównaniu z oryginalnym dwugłosowym zapisem Trepczyka. Po tej pieśni następuje ośmiotaktowa, instrumentalna wersja pieśni *Wod błotka do błotka*, a po niej – wersja z tekstem, czyli jedna zwrotka i refren. Jest to pierwsza zwrotka pochodząca ze zbioru Trepczyka w oryginalnej tonacji D-dur. Wieczorek nie cytował dosłownie wersji oryginalnej, lecz dokonał zmian meliki drugiego głosu chóralnego, co poskutkowało także zmianą treści harmonicznego. Dodatkowo dla tej części kompozytor dopisał oznaczenie: *tempo walczyka*. Następna część *Suity kaszubskiej* to koses w tempie *allegretto*. Wykorzystał w niej jedną zwrotkę z refrenem w wersji instrumentalnej, a następnie jedną zwrotkę z refrenem pieśni *Te z Dargolewa*. Tekst również pochodzi ze zbioru Trepczyka, natomiast partię chóru ograniczył Wieczorek do jednogłosu. Kolejną część to szeperek *Owieczki chodzą*, w której wykorzystał spolszczony tekst ze zbioru Trepczyka, np. zamiast „wovjeczji chodzą, zvonki brząkają” mamy tekst: „owieczki chodzą, dzwonki brząkają”. Kolejną część to nazwana przez kompozytora *Polka kaszubka* oznaczona agogicznie: *tempo rubato*. W rzeczywistości jest to pieśń *Nasza nenka*, która znajduje się w dwóch zbiorach: w *Pieśniach z Kaszub* Władysława Kirsteina i Leona Roppla – zatytułowana jest *Naszô nenka* i pochodzi z Chłapowa⁵⁶, oraz w pierwszym zeszycie *Tańców kaszubskich* Pawła Szeffki – nosi tytuł *Nasza nenka*. „*Nasza nenka* – to jedna z zabaw tanecznych, która dawno już straciła swój obyczajowy charakter i przekształciła się w ładny taniec. [...] Była ongiś zabawą obyczajową – weselną, śpiewaną zazwyczaj przed oczepinami, a ściślej przed północą”⁵⁷. Pod względem muzycznym odpowiednik pieśni kaszubskiej w kompozycji Wieczorka jest bliższy wersji z Chłapowa⁵⁸. Pieśń zaczyna się od refrenu, po którym następuje zwrotka. Do partii chóru kompozytor dodał drugi głos. Następna pieśń w *Suicie kaszubskiej* to fragment pieśni *Galganka*. Różnią się one meliką, a nawet zakończeniem harmonicznym, gdyż pierwsza ma zakończenie dominantowe, druga toniczne. Tekst w obu jest identyczny. Właśnie fragment tej wersji zaczerpnął Wieczorek do swojego owczarza, któremu dopisał określenie agogiczne: *tempo walca*. Przedostatni fragment *Suity kaszubskiej* to pieśń *Szedł chłep*, która znajduje się w zbiorze Trepczyka⁵⁹.

Ulubioną i chętnie opracowywaną przez kompozytora melodią był owczarz, czyli zabawa z okazji powitania wiosny, w czasie której pasterze wypędzali stado na pastwiska. Przedtem owce kąpano w rzece lub jeziorze, a potem strzyżono je na łące. Owczarz to jedna z kilku zabaw tanecznych towarzyszących tym obrzędowi.

Wplatano w nią śpiew, choreografię i fragmenty inscenizacyjne z udziałem solistów⁶⁰. Odmianą owczarza jest owczarek – pasterski taniec obyczajowy znany na Kociewiu i Kaszubach, inscenizowany i wzbogacany o sceny z życia pasterzy, takie jak potrząsanie ryńcami (kijami, na które nakładano metalowe obręcze), które wydawały przeróżne dźwięki⁶¹.

Inną pieśnią często służącą Wieczorkowi jako materiał muzyczny do jego kompozycji był koses (inaczej kosiarz, taniec, polonez kosiarzy). Koses to dożynkowy korowód żniwiarzy, którzy po zakończeniu prac w polu szli w kierunku wsi. Mieli oni wybranego wodzireja, którego zadaniem było prowadzenie korowodu, a także kierowanie uroczystościami dożynkowymi⁶². W zbiorach pieśni ludowych znajdujemy ten taniec w dwóch opracowaniach, w tonacji G-dur, w metrum 2/4. Pierwsza wersja nosi tytuł *Dziewczę z Darg'olewa*⁶³ i pochodzi z północnych Kaszub.

W obszernym zbiorze *Wieczorka* zatytułowanym *Tańce z Kaszub i Kujaw* w opracowaniu na orkiestrę ludową znajdujemy aż szesnaście tańców. Oprócz znanych z poprzednio omówionych utworów, takich jak: *Koses z Dargolewa*, *szeper – owczarek Owczarze i wilk*, *koses Wiem ja wiem*, *Od błotka do błotka*, *Polka kaszubka*, *owczarek Wyszedł Jasiulek*, zawarte są w nim również inne, kujawskie tańce: *Miotlarz* (nr 3), *Taniec złodziejski* (nr 4), *Owczarek* (nr 6), *Szewc*⁶⁴ *przytarski – polka* (nr 10), *Na Kujawach skrzyпки grają* (nr 13), *Oberek od Nieszawy* (nr 14), *Jasio konie poił – kujawiak* (15), *Ojże pamiętaj Marysiu – oberek* (nr 16). Zainteresowanie melodią kujawską zapewne było wynikiem wrażliwości *Wieczorka* na piękno tej muzyki, gdyż „muzyka kujawiaków, zdaniem muzykologów, jest szczytowym osiągnięciem w zakresie muzyki ludowej o rytmach mazurkowych. [...] Dzięki dużej muzykalności i inwencji wiejskich wykonawców powstają tu pełne polotu improwizacje, oparte na typowym wzorcu muzycznym tego terenu”⁶⁵.

Inaczej potraktował *Wieczorek* materiał folklorystyczny w kompozycji *Fantazja kaszubska* na kwintet instrumentów dętych na tematy kaszubskiej muzyki ludowej. Kwintet przeznaczony jest na: flet, obój, klarnet in B, róg in F oraz fagot. Tym razem kompozytor nie używał cytatów, ale dość bezpośrednio z nich korzystał, często na zasadzie pracy tematycznej lub przywołania tylko rytmiki i nawiązania do odpowiedniej meliki. W toku muzycznego przebiegu utworu często spotykamy pracę motywiczną⁶⁶. *Fantazja kaszubska* jest utworem jednocześnie, z charakterystyczną dla *Wieczorka* cechą, jaką jest częsta zmiana tempa. Pierwsze takty nawiązują pracą tematyczną do melodii *Vjém, vjém...*

Odmienne rozwiązania kompozytorskie zastosowano w *Trzech tańcach kaszubskich* na orkiestrę symfoniczną, w której składzie znajdują się: 2 flety, obój, 2 klarnety

in B, fagot, 3 rogi, 2 trąbki, 2 puzony, kotły, werbel, kwintet smyczkowy. W tym utworze użycie przez *Wieczorka* każdego cytatu zaczerpniętego z folkloru prowadzi do melodii materiałowo i melicznie nawiązujących do pieśni ludowych, stanowiących tworzywo do snucia narracji muzycznej. Tak jest w przypadku inicjalnego cytatu *Vjem, vjem...*, który jest już poprzedzony motywami z nawiązującą rytmiką i meliką. Początek drugiej części utworu jest nieco przewrotny. Sielski charakter wstępu przywołuje wiejski obrazek, którego aurę buduje dialog fletu solo i waltorni, a zaskakujący jest motyw, który podejmują obie partie – motyw, który rozpozna nawet niezbyt wnikliwy badacz kaszubskiej muzyki ludowej – *Od błotka do błotka*. Po tej introdukcji flet solo prezentuje właściwy temat, którym jest cytat owczarza *Owieczki chodzą* w wersji muzycznej z Wejherowa. Ostatnia część utworu to radosny koses *Dziewczę z Dargolewa*. Melodia cytowana wzbogacona jest kontrapunktującymi liniami melodycznymi w partiach pojedynczych instrumentów dętych, nierzadko melicznie przedstawiającymi materiał chromatyczny.

Z kolei *Suita bałtycka* na orkiestrę (1972) opatrzona jest błędnym dopiskiem „w trzech częściach”, uczynionym innym charakterem pisma i innym kolorem długopisu. Analiza utworu wykazuje, że zbudowany jest on z czterech części. Pierwsza – w formie ABA¹ – prezentuje temat zaczerpnięty z kaszubskiej pieśni *Żeglôrz*⁶⁷. Środkowa faza utworu przedstawia frazy i motywy pieśni w opracowaniach w różnych układach instrumentacyjnych, kolorystycznych, w różnym opracowaniu rytmicznym i harmonicznym.

Zarówno *Suita bałtycka*, jak i kolejny utwór – *Cztery pieśni o morzu* – należą do grupy utworów marynistycznych. I tak w *Czterech pieśniach o morzu* na sopran solo i orkiestrę kameralną z 1979 roku głos solowy jest „głównym i właściwym nosicielem oraz realizatorem warstwy semantycznej poszczególnych pieśni”⁶⁸. Cały utwór zawiera cytaty kaszubskich pieśni ludowych, znajdujących się w zbiorze Kirsteina i Roppla. Teksty pieśni są przez kompozytora zmienione, często stanowią ich spolszczoną wersję. Pierwszą pieśń, której oryginalny tytuł brzmi *Rëbôk*, zatytułował *Wieczorek* *Sztorm na morzu*. Jak podają autorzy zbioru *Pieśni z Kaszub*, wersja ta pochodzi z Helu. Melodyka każdej zwrotki jest odmienna. Zmiany dotyczą także harmoniki: w oryginalnej jest tonacja g-moll, u *Wieczorka* f-moll. W zbiorze autorzy dopisali następujące spostrzeżenie: „W pieśni zwraca uwagę ciekawa struktura rytmiczna i osobliwa melodyka, posiadająca znamiona pieśni morskiej”⁶⁹. Wersja *Wieczorka* jest nieco „uwspółcześniona”, przystosowana do specyfiki wykonawczej głosu ludzkiego, np. frazy zawierają „oddechową” pauzę ósemkową,

której nie ma w wersji oryginalnej. Stąd pojawiają się różnice w strukturze melodyczno-rytmicznej między wersją *Wieczorka* a oryginałem; „spolszczona” wersja kompozytora zawiera niekiedy więcej sylab w poszczególnych wyrazach.

Z kolei w kompozycjach stylizowanych ludowością utwory *Wieczorka* nieraz w minimalnym stopniu nawiązują do folkloru, do kręgu utworów marynistycznych.

Są to „specyficzne środki dźwiękowe, środki muzycznego wyrazu, w tym środki metro-rytmiczne, melodyczne, współbrzmieniowe, instrumentacyjne, które niejednokrotnie działają ilustracyjnie i tworzą określony nastrój oraz odpowiedni klimat emocjonalny”⁷⁰. Takie cechy prezentuje *Suita kaszubska* na orkiestrę symfoniczną w czterech częściach: *U brzegów morza*, *Na wsi*, *Kalwaria wejherowska*, *W Gdyni*. Tylko jedna z nich – część druga utworu – nawiązuje do folkloru z Kaszub. Oparta jest ona na cytacie wspomianej *Polki kaszubki*, który to posłużył kompozytorowi jako materiał pracy motywicznej do konstruowania całego utworu. Pojawia się on w takcie 47 (nr 2 partytury), w partii klarnetu, po wstępie przygotowującym charakter i rytmikę polki. Po długiej pracy motywicznej w tempie walczyka następuje kolejny cytat – *Od błotka do błotka*. Ponownie materiał ten posłużył do szerokiej pracy motywicznej i tematycznej, aż w takcie 202 powrócił kompozytor do tempa początkowego – *allegro*, aby znów w partii klarnetu pojawił się cytat polki. Pozostałe części utrzymane są w charakterze „nadmorskim”. Przykładowo, część pierwsza utrzymana w metrum $\frac{6}{8}$, które odzwierciedla „niekończące się »falowanie« morza, jego przypływu i odpływu, jednostajności i monotonii”⁷¹. Właśnie takie efekty przypływu i odpływu znajdziemy w ostatniej części suity, które oddane są przez nasilenie i osłabienie dynamizmu fakturalno-emocjonalnego. Dodatkowym efektem obrazującym urok fal morskich jest ostinato rytmiczne. Przykładowo, na początku utworu są to triole w partii skrzypiec, a w środkowej fazie przepełnionej dynamizmem – w partii klarnetu. Pod koniec utworu zamiast triol kompozytor zastosował ostinatowe sekstole w klarnetach, skrzypcach i altówkach.

*Cassubia*⁷² – poemat symfoniczny na orkiestrę symfoniczną to utwór jednoczęściowy, w którym dominuje aura „echa znad morza”. Już sam wstęp odzwierciedla ciszę morską, którą oddał kompozytor poprzez stojące akordy w dynamice pp oraz subtelne motywy imitujące lekkie falowanie morza w partii rogów, którym przypisał odpowiednie oznaczenia wykonawcze (*con sordino*, *espressivo*). W całym utworze *Wieczerek* posłużył się techniką pracy motywicznej i tematycznej różnorodnego materiału. W 195 takcie pojawia się cytat pierwszego zdania pieśni z północnych Kaszub pt. *Żeglôrz*⁷³. Ten

materiał służy również do rozległych przeróbek oraz do tworzenia nowych motywów.

Innym utworem, w którym *Wieczerek* stylistycznie nawiązywał do pieśni ludowej, jest *Divertimento* na orkiestrę smyczkową z 1980 roku, w którym to w trzeciej części użył cytatu pieśni *Od błotka do błotka*. Z kolei w *Duecie na obój i klarnet* kompozytor zbudował polifoniczną fakturę, wykorzystując materiał pieśni *Rëbôczci*.

Wiele nawiązań do folkloru – zarówno przez opracowanie, jak i komponowanie na wzór utworów ludowych – znajdujemy w twórczości chóralnej *Wieczorka*. Tematykę kaszubską zawarł na przykład w cyklu *Pięć pieśni z Kaszub* na chór mieszany a cappella. Autorem tekstów jest Jan Karnowski⁷⁴, przekładu dokonał Jan Roppel. Utwory poetyckie z tego zbioru różnią się między sobą formą i treścią, ale też mają wiele wspólnego – przeważa w nich nastrój melancholii i niespełnienia. W każdym z nich podmiot liryczny wyraża swoje uczucia – zazwyczaj jest to żal, tęsknota za kimś, smutek związany z przemijaniem (*Jak to wszystko więdnije*) lub niepokój. Wiara w magiczne moce, w nadprzyrodzone siły mające wpływ na ludzki los, przejawia się w wierszu *Ja bym chciał wyśpiewać*. Samotność w tych utworach pojawia się w różnych aspektach – raz sprawia cierpienie (*Patrz tam na tej górce*), innym razem jest stanem potrzebnym do wyciszenia, uspokojenia wzburzonych myśli (*Ucieczka*). Podobnie ambiwalentnie jawi się świat przyrody, bardzo bliski człowiekowi, stanowiący środowisko jego codziennego bytowania. Przyroda jest niekiedy przyjazna, a sielski pejzaż niesie ukojenie, innym razem żywioły natury pokazują swoje groźne oblicze – burza morską odzwierciedla burzę, jakie toczą się w sercu i umyśle podmiotu lirycznego. W skład zbioru *Wieczorka* wchodzi trzy pieśni przeznaczone na czterogłosowy chór a cappella, są to: *Jak to wszystko więdnije*, *Patrz, tam na tej górce*, *Ucieczka*; pozostałe dwie, czyli: *Ja bym chciał wyśpiewać*, *Wyciągam ja moje ręce*, skomponowane są na męski chór a cappella. Omawiany zbiór został wydany w 1960 roku przez Wojewódzki Dom Twórczości Ludowej w Gdańsku. Prostota środków techniki kompozytorskiej wysuwa na pierwszy plan element wyrazowy i eksponuje przekaz treści wiersza. „Element melodyczny [...] obrany został jako jeden z głównych środków wyrazu, przenika całą konstrukcję [...], a użyte środki harmoniczne podkreślają jego działanie wyrazowe”⁷⁵. Wszystkie pieśni są tonalne, materiał jest ściśle diatoniczny. Środkowa pieśń (*Ucieczka*) jest odmienna, odznacza się wyrafinowanymi środkami wyrazowymi, wielorakimi zmianami tempa, tonacji i środków wykonawczych. Zauważalny jest też podział przestrzeni międzyczęściowej na warstwy różniące się środkami wykonawczymi, np. warstwa

statyczna, kantylenowa, druga charakteryzuje się licznymi triolami w drobnych wartościach rytmicznych o charakterze recytatywnym. Współzawodniczenie tych dwóch płaszczyzn muzycznych przyczynia się do podniesienia w utworze walorów wykonawczych.

W zbiorach Biblioteki UMK znajduje się także rękopis drugiego zeszytu z tekstami *Wieczorka*⁷⁶. Zawiera on sześć pieśni: *Teskniaćzka*, *Płyną szeptę*, *Jobem choł wyspiewac*, *Wycygam jo moje rece*, *W jedno mnie eszczy*, *Jak to wszystko więdnieje*. Drukiem ukazały się jeszcze trzy pieśni w wersji na głos solo z fortepianem: *Tęskniaćzka*, *Jak to wszystko więdnieje* oraz *Płyną szeptę*⁷⁷. Odłąbną dziedziną opracowań chóralnych są pieśni na chóry żeńskie. Przykładem tego rodzaju twórczości *Wieczorka* jest obszerny zbiór *20 Pieśni kaszubskich* na chór żeński.

Ważnym utworem w dorobku *Wieczorka*, szczególnie zasługującym na uwagę ze względu na marynistyczne cechy oraz nawiązanie do folkloru kaszubskiego, jest skomponowana w 1973 roku opera *Jan z Kolna*⁷⁸. W operze tej kompozytor nawiązał do folkloru przede wszystkim poprzez tańce zaczerpnięte z muzyki Kaszub, ale także przez tematykę opery. Już w uwerturze pojawiają się cytaty szoca i wółtôka⁷⁹. Skomplikowane pochodzenie szoca wywodzi się z popularnych tańców szkockich, które w „zmienionej formie przetrwały jako szoty, szocze (od *Schottisch*) lub kosesy, kosedry (od *écossaise*), nazywane też czasem polkami szkockimi”⁸⁰. Stąd u *Wieczorka* jest to taniec na $\frac{2}{4}$, który odzwierciedla polkę. Wółtôk natomiast jest tańcem odzwierciedlającym „rozkołysane, skłócone fale morskie”⁸¹. Jest to szybki taniec o charakterze oberkowym. W dalszej części opery *Jan z Kolna* jeszcze raz pojawiają się wymienione elementy, np. w numerze 47 szoc-mazur i kolejny raz fragment wółtôka (nr 54), który poprzedzony jest okrzykiem Mistrza maszopskiego: „A teraz zagrajcie nam taniec wółtôk!”. Taniec ten zawarty w zbiorze *Szefki Tańce kaszubskie*⁸² (wółtôk ze Sobieńczy) zapisany jest w tonacji D-dur; u *Wieczorka* natomiast – w Es-dur, drugi raz w B-dur (nr 56), trzeci raz ponownie w Es-dur (nr 57) – są to fragmenty instrumentalne, od numeru 58 pojawia się praca motywiczna, w której krótkie motywy przewijają się w różnych układach instrumentacyjnych. W akcie pierwszym zawarte są jeszcze inne cytaty pieśni kaszubskich, np. przekomponowany motyw początkowy pieśni *Żeglôrz* (nr 19), słowa: „Sprawa jasna, zwyczajna i prosta, kto na sztrądzie żyje...”. W akcie drugim, w numerze 33, słowa: „jakkże to dobrze, że w morze wybiegniemy”, wkomponowany został motyw pieśni *Od błotka do błotka*.

Zainteresowania *Wieczorka* kaszubskimi obyczajami znalazły odzwierciedlenie w widowisku słowno-muzycz-

nym zatytułowanym *Ścięcie kanii* do tekstu Jana Rompskiego. Zachowana jest tylko uwertura, natomiast na uwagę zasługuje zainteresowanie kompozytora tytułowym kaszubskim świętojańskim zwyczajem. Ten XIX-wieczny obyczaj, znamienity tylko dla tego regionu Polski, z czasem przyjął charakter widowiska. Ma ono różne warianty, różni się symboliką, „główna postać to kania, którą łapano w lesie i następnie ścinano. Niekiedy kanię zastępował inny ptak – kawka, wróbel, gołąb, kura, a czasem nawet figurka z gliny czy drewna lub kwiat. Zawsze jednak ptaki te czy przedmioty występowały w widowisku pod nazwą kani⁸³. Kania jest drapieżnikiem czyhającym na drób, kojarzona była ze złem, brakiem urodzaju, dlatego zabicie jej miało kończyć tego typu nieszczęścia i zwiastować dobry urodzaj. Najczęściej kania wróży deszcz. W widowisku uczestniczyli wszyscy mieszkańcy wsi. Kilku z nich odgrywało role sędziego, sołtysa, leśniczego, kata, księdza. Samo ścięcie odbywało się na rozstaju dróg⁸⁴. Z drugiej strony zawijanie kani w białą płachtę wskazuje na zachowanie się tradycji czci ptaka [...] i możliwe, że jest to nawarstwienie się formy chrześcijańskiej z pogańską”⁸⁵. Widowisko kończyły wspólne zabawy i tańce mieszkańców wsi.

W twórczości *Wieczorka* znajdują się też kompozycje oparte na motywach folkloru Warmii i Mazur. W zbiorach archiwalnych zastajemy opracowania chóralne pieśni z tych oraz innych regionów Polski. Najwięcej zawiera zeszyt zatytułowany *65 pieśni z Warmii i Mazur na chór męski*, *22 Pieśni Ludowe z Mazur i Warmii na chór męski*, *20 Pieśni ludowych z Warmii i Mazur*. Część z nich została wydana w różnych zbiorach, niektóre były wykonywane w radiu. Z utworów wydanych ważne miejsce zajmuje zbiór zatytułowany *Jak głośny dzwon*, w którym znajdują się pieśni nagrodzone i wyróżnione na konkursie literacko-muzycznym Roku Warmii i Mazur (1959), zorganizowanym przez redakcję „Słowa na Warmii i Mazurach” dla uczczenia setnej rocznicy urodzin wybitnego poety i pieśniarza ludu mazurskiego – Michała Kajki. Zbiór został wydany w 1960 roku dzięki funduszom Ogólnopolskiego Komitetu Obchodu Setnej Rocznic Urodzin M. Kajki. Znalazły się w nim następujące pieśni na chór mieszany: *Jak głośny dzwon* (sł. Tadeusz Ruczyński), *W ogródku* (sł. T. Ruczyński), *Na żniwa* (sł. M. Kajka), *Mazury* (sł. M. Kajka), *Mój ojczysty mazurski las* (sł. M. Kajka); na chór męski: *Słyń piosenko* (sł. M. Kajka), *Dom rodzinny* (sł. M. Kajka), *Pieśń mazurska* (sł. M. Kajka); na chór szkolny: *Słyń piosenko* (sł. M. Kajka), *Mój ojczysty mazurski las* (sł. M. Kajka), *Wiejski stan* (sł. M. Kajka), *Pieśń mazurska* (sł. M. Kajka), *Jak głośny dzwon* (sł. T. Ruczyński), *Kajka* (sł. T. Ruczyński). Oba teksty autorstwa Ruczyńskiego poświęcone są Kajce – poecie ziemi

mazurskiej. Szczególne znaczenie ma wiersz zatytułowany *W ogródku*, w którym Ruczyński w poetyckiej formie odwołuje się do faktów z życia Kajki. Mieszkał on we wsi Ogródek od 1883 roku, kiedy to ożenił się z Wilhelminą Karasiówną, mieszkanką tej miejscowości. Tam powstała większość jego spuścizny poetyckiej i artykułów nawołujących do walki o polskość na Warmii i Mazurach⁸⁶.

„Zastosowanie prostej, surowej, czasem nawet archaicznie brzmiącej melodyki ludowej z nowatorskim językiem dźwiękowym, wyzwolonym z tradycyjnych praw systemu dur-moll, dało w wyniku odrębną jakość stylistyczno-estetyczną, krańcowo różną od konwencji późnoromantycznej, postwagnerowskiej, której nowa muzyka pragnęła się przeciwstawić”⁸⁷. Folklor miał niewątpliwie wielkie znaczenie w kształtowaniu odrębności kultury muzycznej państw słowiańskich. „Nawiązanie do bogatych ludowych tradycji w znacznym stopniu zadecydowało o odrębnym obliczu tych kultur, które swym rozwojem wzbogaciły ogólny obraz muzyki europejskiej”⁸⁸. Taką też drogą kroczył Wieczorek kompozytor. Jak sam pisał w swoich notatkach: „W mojej twórczości mają zastosowanie wszystkie formy muzyczne, od najprostszej pieśni ludowej do opery włącznie”⁸⁹.

- 1 J. BARTMIŃSKI: *Folklor – język – poetyka*. Wrocław 1990, s. 5.
- 2 Ibidem, s. 8.
- 3 R. SULIMA: *Folklor, folklorizm* (hasła). W: *Nowa encyklopedia powszechna*. T. 2. Warszawa 1995, s. 391.
- 4 A. CZEKANOWSKA: *Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka*. Warszawa 1971, s. 12.
- 5 J. WOŹNIAK: *Polski folklor muzyczny*. Gdańsk 1995, s. 9.
- 6 Ibidem, s. 10.
- 7 Ibidem, s. 19.
- 8 Jan Kleczyński (1837–1895) w Paryżu zetknął się z uczniami Fryderyka Chopina: Marceliną Czartoryską, Camille Dubois i Julianem Fontaną. Przyjaźnił się z Sabałą. Zob. *Encyklopedia muzyczna PWM*. T. 5. Red. E. DZIĘBOWSKA. Kraków 1997.
- 9 Zygmunt Gloger (1845–1910), historyk, etnograf, folklorysta. Zob. *Encyklopedia powszechna PWN*. T. 2. Warszawa 1974, s. 69.
- 10 L. BIELAWSKI: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*. Warszawa 1999, s. 50.
- 11 I. Gulgowski (1874–1925), nauczyciel, poeta kaszubski, dziennikarz. Zob. J. BORZYSZKOWSKI: *Antropologia Kaszub i Pomorza. Badania, kultura, życie codzienne*. Gdańsk 2010, s. 103–124.
- 12 L. BIELAWSKI: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej...*, s. 50.
- 13 J. i M. SOBIESCY: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Kraków 1973, s. 14.
- 14 Łucjan Kamiński (1885–1964), muzykolog, kompozytor, pedagog, profesor Uniwersytetu Poznańskiego. Zob. *Kompozytorzy polscy 1918–2000*. T. 2: *Biogramy*. Red. M. PODHAJSKI. Gdańsk–Warszawa 2005, s. 356–357 (hasło opracowane przez J. TATARSKĄ).
- 15 J. WOŹNIAK: *Polski folklor muzyczny...*, s. 23.
- 16 J.M. WIECZOREK: *Od heczi do heczi*. Rękopis znajdujący się w Archiwum Rodziny Kompozytora, s. 1.
- 17 Ibidem.
- 18 Ks. Leon Heyka, także Hejke (1885–1939, zamordowany w lesie szpęgawskim pod Starogardem Gdańskim), poeta kaszubski, wychowawca młodzieży i członek Koła Młodokaszubów. Zob. T. BOLDUAN: *Nowy bedeker kaszubski*. Gdańsk 1997.

- 19 J.M. WIECZOREK: *Od heczi do heczi...*, s. 7.
- 20 A. Majkowski (1878–1938), lekarz, poeta, pisarz, dziennikarz. Zob. J. BORZYSZKOWSKI: *Aleksander Majkowski (1878–1938). Biografia historyczna*. Gdańsk–Wejherowo 2000.
- 21 J. Karnowski (1886–1939), prawnik, sędzia, poeta kaszubski. Zob. „Pomorze Gdańskie”. T. 4: *Literatura i język*. Gdańsk 1967.
- 22 J.M. WIECZOREK: *Od heczi do heczi...*, s. 3.
- 23 Gwara zaborzaków – gwara używana w miejscowości Zabory.
- 24 J.M. WIECZOREK: *Od heczi do heczi...*, s. 3.
- 25 Jan Borowik w latach 30. był dyrektorem Instytutu Bałtyckiego w Toruniu oraz redaktorem „Pamiętnika Zjazdów Pomorzoznawczych”, wydanych w Toruniu w 1931 roku. Instytut Bałtycki powstał w 1925 roku w Toruniu i jako swój główny cel obrał sobie dokumentowanie polskości Pomorza. W 1931 roku utworzono oddział w Gdyni, poszerzając tym samym zakres swoich działań o wszelkie problemy związane z wybrzeżem.
- 26 Stefan Sewer Kirtiklis (1890–1951), działacz państwowy, polityk, w latach 1931–1936 wojewoda pomorski. Wieczorek w swej broszurce używał nazwiska: Kirtykalis, jednak oficjalna pisownia nazwiska to Kirtiklis. Zob. *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*. T. 2. Red. S. GIERSEWSKI. Gdańsk 1994, s. 391–392.
- 27 J.M. WIECZOREK: *Od heczi do heczi...*, s. 4.
- 28 List Ł. Kamińskiego do J.M. Wieczorka z 14 lipca 1933 roku. W liście zachowano oryginalną pisownię Łucjana Kamińskiego. List pochodzi ze zbiorów Archiwum Rodziny Kompozytora.
- 29 J.M. WIECZOREK: *Rękopis – notatka na temat zbierania folkloru*. Archiwum Rodziny Kompozytora.
- 30 A. KOSTRZEWA: *Idee i dramaty. O życiu i pracy badawczej Łucjana Kamińskiego*. W: *W kręgu badaczy kultury Kaszub i Pomorza XIX i XX wieku*. Red. J. BORZYSZKOWSKI. Słupsk–Gdańsk 2008, s. 110.
- 31 K. BĄCZKOWSKI: *Folklor muzyczny Kaszub i Kociewia J.M. Wieczorka*. „Literary” 1973, nr 11 (143), s. 4.
- 32 J.M. WIECZOREK: *Od heczi do heczi...*, s. 5.
- 33 Ibidem, s. 6.
- 34 Ibidem.
- 35 Ibidem.
- 36 Ibidem, s. 8.
- 37 Na Kaszubach tabakę zażywano przy każdej okazji. Ksiądz Bazyli Olędzki, po przybyciu do nowej parafii w Szczodrowej, aby zdobyć zaufanie wiernych swoje kazania zaczynał od słów: „Tabaczka pożyteczne ziele / można ją zażywać w domu i w kościele”. J. ZAJĄC, E. ZIMMERMANN: *Tabaka na Kaszubach i Kociewiu*. Gdynia 2006, s. 49.
- 38 Frantówki – regionalne pieśni kaszubskie.
- 39 J.M. WIECZOREK: *Od heczi do heczi...*, s. 8.
- 40 Ibidem, s. 9.
- 41 Ibidem, s. 8–9.
- 42 Ibidem, s. 7.
- 43 Ibidem.
- 44 J.M. WIECZOREK: *Od heczi do heczi...*, s. 7.
- 45 J. i M. SOBIESCY: *Polska muzyka ludowa i jej problemy...*, s. 184.
- 46 L. BIELAWSKI: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*. Warszawa 1999, s. 17–18.
- 47 A. KOSTRZEWA: *Idee i dramaty...*, s. 113.
- 48 Teczka tzw. Dokumenty, nieobjęta sygnaturą. Biblioteka UMK w Toruniu. W liście zachowano oryginalną pisownię.
- 49 A. KOSTRZEWA: *Idee i dramaty...*, s. 115.
- 50 J. BORZYSZKOWSKI: *Antropologia Kaszub i Pomorza...*, s. 25–26.
- 51 P. WIERZBICKI: *Przeklęty folklor*. „Ruch Muzyczny” 1989, nr 6, s. 13.
- 52 Ł. KAMIŃSKI: *Śpiewnik pomorski na jeden lub więcej głosów. Dla przyjaciół śpiewu ludowego i młodzieży szkolnej*. Poznań 1938, s. V.
- 53 Ibidem, s. IX.
- 54 Szczegółowy spis zeszytów wraz z treścią znajduje się w *Aneksie*.
- 55 J. TREPCZYK: *Kaszebskji pjesnôk*. Rogoźno Wielkopolskie 1935, s. 14 (w starszych wydawnictwach nazwisko Trepczyka występowało również w formie Trepczik).
- 56 W. KIRSTEIN, L. ROPPEL: *Pieśni z Kaszub*. Gdańsk 1958, s. 180.
- 57 P. SZEWKA: *Tańce kaszubskie*. Gdańsk 1968, s. 39.

- ⁵⁸ Wersje tej pieśni podają L. BIELAWSKI, A. MIODUCHOWSKA: *Kaszuby. Cz. 3: Pieśni powszechne i zawodowe*. Warszawa 1998, s. 159–160.
- ⁵⁹ J. TREPCZYK: *Kaszebskji pjesnók...*, s. 17.
- ⁶⁰ *Ibidem*, s. 47, 48.
- ⁶¹ P. SZEFGA: *Tańce kociewskie*. Gdańsk 1981, s. 68.
- ⁶² P. SZEFGA: *Tańce kaszubskie*. Z. 1. Gdańsk 1968, s. 57, 58.
- ⁶³ W. KIRSTEIN, L. ROPPEL: *Pieśni z Kaszub...*, s. 136.
- ⁶⁴ Szewc to taniec dwuczęściowy, w którym poleczka w obrotach występuje na przemian ze sceną zabawową, w której tancerze naśladowują pracę szewca, por. L. BIELAWSKI, A. MIODUCHOWSKA: *Kaszuby. Cz. 3...*, s. 134.
- ⁶⁵ R. LANGE, B. KRZYŻANIAK, A. PAWLAK: *Folklor Kujaw*. Warszawa 1979, s. 62.
- ⁶⁶ G. Horoń zidentyfikował w tym utworze jeszcze inne melodie kaszubskie, jednak podobieństwo jest zbyt dalekie i mało przekonujące; por. G. HOROŃ: *Twórczość kameralna J.M. Wieczorka*. Bydgoszcz 1988, s. 136–144.
- ⁶⁷ W. KIRSTEIN, L. ROPPEL: *Pieśni z Kaszub...*, s. 66.
- ⁶⁸ A. POSZOWSKI: *Folklor kaszubski i morze inspiracją wokalnoinstrumentalnej twórczości Jana Michała Wieczorka*. W: *Marynistyka w muzyce IV*. Red. J. KRASSOWSKI et al. Gdańsk 1985, s. 51–68.
- ⁶⁹ W. KIRSTEIN, L. ROPPEL: *Pieśni z Kaszub...*, s. 31.
- ⁷⁰ A. POSZOWSKI: *Folklor kaszubski i morze inspiracją instrumentalnej twórczości Jana Michała Wieczorka*. W: *Marynistyka w muzyce II*. Red. J. KRASSOWSKI et al. Gdańsk 1980, s. 198.
- ⁷¹ *Ibidem*, s. 199.
- ⁷² W swych artykułach A. Poszowski błędnie sugeruje trzyczęściową budowę utworu oraz wskazuje na użycie trzech cytatów odpowiadających trzem częściom kompozycji: cz. 1: *Kosec*, cz. 2: *Szeper*, cz. 3: *Polka*. Być może autor artykułu nie dotarł do materiału nutowego a jedynie oparł się na tekście recenzji zamieszczonej w prasie, w którym czytamy: „Jest to utwór symfoniczny składający się z trzech tańców: *Kosec*, *Szeper* i *Polka kaszubska*. Całość oparta jest na oryginalnych motywach kaszubskich, co w naszej literaturze symfonicznej zdarza się bodaj po raz pierwszy”. „Dzień Pomorski” z 3–4 kwietnia 1937, s. 4.
- ⁷³ W. KIRSTEIN, L. ROPPEL: *Pieśni z Kaszub...*, s. 66.
- ⁷⁴ Pseudonim Wóś Budzisz.
- ⁷⁵ A. POSZOWSKI: *Folklor kaszubski i morze inspiracją chóralnej twórczości Jana Michała Wieczorka*. W: *Marynistyka w muzyce III*. Red. J. KRASSOWSKI et al. Gdańsk 1983, s. 80.
- ⁷⁶ W zeszycie tym znajdują się następujące pieśni: VI 760 – Zbiory specjalne BUMK.
- ⁷⁷ Wydane nakładem Kolejowego Przystosobienia Woskowego Okręgu Pomorskiego, Toruń 1936.
- ⁷⁸ Szczegółowa analiza opery znajduje się w rozdziale IV.
- ⁷⁹ A. POSZOWSKI: *Folklor kaszubski i morze inspiracją wokalnoinstrumentalnej twórczości Jana Michała Wieczorka...*, s. 59. W zbiorach Muzeum Piśmiennictwa w Wejherowie znajduje się tylko wyciąg fortepianowy z głosami wokalnymi opery. Brakuje w nim uwertury. W zbiorach BUKW jest partytura niepełna – zaczyna się od strony 20, brak w niej zakończenia.
- ⁸⁰ L. BIELAWSKI, A. MIODUCHOWSKA: *Kaszuby. Cz. 1...*, s. 131. Znane są też następujące nazwy: szort i socz jako odmiana kujawskiego tańca skoczego – w porównaniu z kujawiakiem wydawały się bardzo niespokojne; por. R. LANGE, B. KRZYŻANIAK, A. PAWLAK: *Folklor Kujaw...*, s. 128.
- ⁸¹ P. SZEFGA: *Tańce kaszubskie*. Z. 1..., s. 21.
- ⁸² *Ibidem*, dodatek nutowy i tekstowy.
- ⁸³ J. ROMPSKI: *Ścinanie kani. Kaszubski zwyczaj ludowy*. Muzeum Etnograficzne w Toruniu. Toruń 1973, s. 63.
- ⁸⁴ *Tajemnice codzienności. Kultura ludowa i jej pogranicza od Kujaw do Bałtyku (1850–1950)*. Red. H. CZACHOWSKI, H.M. ŁOPATYŃSKA. Toruń 2000, s. 138.
- ⁸⁵ *Ibidem*, s. 68.
- ⁸⁶ P. PULKOWSKA: *Twórczość chóralna Jana Michała Wieczorka*. Maszynopis pracy magisterskiej. AM. Bydgoszcz 1984, s. 28.
- ⁸⁷ B. SMOLEŃSKA-ZIELIŃSKA, T.A. ZIELIŃSKI: *Witold Lutosławski. Przewodnik po arcydziełach*. Warszawa 2011, s. 24.
- ⁸⁸ L. BIELAWSKI: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej...*, s. 39.

- ⁸⁹ J.M. WIECZOREK: *Rękopis – notatka na temat zbierania folkloru*. Archiwum Rodziny Kompozytora.

Marlena Winnicka

Jan Michał Wieczorek's interests in folklore

Summary

The author begins the article with the explanation of the terminology which she uses in the text, and presents profiles of the first collectors and connoisseurs of Polish folklore. One of the enthusiasts and collectors of Kashubian folklore was Jan Michał Wieczorek (1904–1980) from the city of Toruń – a composer, conductor, teacher and organizer of musical life. The article presents Wieczorek's preparations for the expedition around the region of Kashuby with prof. Lucjan Kamiński. It describes its objectives and course, toured places, people met and the results of this expedition. The author also focuses her attention on the employment of Kashubian folklore in the compositions by Wieczorek. Folklore elements have been indicated in his instrumental, chamber, symphonic, choral and also theatrical compositions: in regional performances and in *Jan of Kolno* opera. The simple melicus of the melodies of folk songs in the compositions by Wieczorek has been compiled with a new musical language, which goes beyond the major-minor system, and the original melicus.

Keywords: folklore, Kashuby, collectors of folklore, compositions, Jan Michał Wieczorek

Marlena Winnicka

Folkloristické zájmy Jana Michała Wieczorka

Shrnutí

Autorka začíná ve svém článku vysvětlením terminologie, kterou používá v textu a dále předkládá medailony prvních sběratelů a znalců polského folklóru. K milovníkům a sběratelům kaszubského folklóru patřil toruňský skladatel, dirigent, pedagog a organizátor hudebního života Jan Michał Wieczorek (1904–1980). V příspěvku byly uvedeny Wieczorkovy přípravy k výpravě po území Kaszub s prof. Łucjanem Kamińským. Jsou popsány její cíle, průběh, navštívená místa, poznané osoby a výsledek této výpravy. Autorka se také věnovala úvaze o využití kaszubského folklóru ve Wieczorkově skladatelské tvorbě. Prvky folklóru se odrazily také ve sborových, instrumentálních, komorních, symfonických a také scénických dílech: v regionálních představeních a opeře *Jan z Kolna*. Jednoduchá melika lidových melodií písní ve Wieczorkových skladbách byla konfrontována s novým zvukovým jazykem vykračujícím mimo systém dur-moll a originální meliku.

Klíčová slova: folklór, Kaszuby, sběratelé folklóru, hudební skladby, Jan Michał Wieczorek