

Joanna Glenc

Cechy stylistyczne pieśni ludowych regionu pszczyńskiego w świetle zbiorów etnograficznych Mariana Cieśli

Wartości w muzyce 4, 257-272

2012

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.

Joanna Glenc

Uniwersytet Śląski
Katowice

Cechy stylistyczne pieśni ludowych regionu pszczyńskiego w świetle zbiorów etnograficznych Mariana Cieśli

Region pszczyński należy do interesujących zarówno pod względem etnicznym, jak i kulturowym. Podobnie jak w innych miejscach kraju, tak i tutaj w ciągu wieków wytworzył się specyficzny klimat, właściwy tylko dla tego miejsca, pozwalający mówić o kulturze ludowej ziemi pszczyńskiej. Prastara puszcza pszczyńska dominująca od niepamiętnych czasów w krajobrazie tego regionu, oddzieliła ziemię pszczyńską od innych, sąsiednich skupisk ludzkich. Dlatego też, w dorzeczu Wisły i Gostynki, wytworzyła się kultura ludowa, zawierająca w sobie najbardziej przyswajalne dla człowieka wartości, głównie ukształtowane przez rodzime środowisko¹, wyróżniająca się oryginalnością budownictwa drewnianego, prostotą zdobnictwa, strojem ludowym oraz specyfiką tańców i pieśni.

Wieloletnia tradycja gromadzenia na Śląsku materiałów folklorystycznych dała dosyć obfity zbiór pieśni, tańców, przyśpiewek czy obrzędów, także w regionie pszczyńskim. Najstarszym dokumentem traktującym o muzyce ludowej ziemi pszczyńskiej jest autobiografia Geорга Philippa Telemanna z roku 1740, który będąc kapelmistrzem na dworze hrabiego Erdmanna von Promnitz, opisywał: „Kiedy wspomniany dwór po pół roku przeniósł się do Pszczyny, wielkopańskiej posiadłości Promnitzów na Górnym Śląsku, poznałem tam, jak i w Krakowie, muzykę polską [...] w jej prawdziwie barbarzyńskim pięknie [...]”². Wśród kompozycji Telemanna odnaleźć można takie, do których in-

¹ J. Uchyla-Zroski: *Na ludową pszczyńską nutę. Słownik zespołów ludowych i kapel Ziemi Pszczyńskiej*. Pszczyna 2010, s. 5.

² G.Ph. Telemann: *Autobiografia z roku 1740*. Tłum. J. Prokopiuk. W: B. Pocięj: *Muzyka jako źródło poznania*. Pszczyna 1983, s. 13.

spiracją prawdopodobnie były zasłyszane motywy pszczyńskiej muzyki ludowej: „[...] dwa Koncerty Polskie i dwie Sonaty Polskie”³.

Jak podaje Bogdan Zakrzewski, zainteresowanie ludową pieśnią śląską odnotowano dość wcześnie, bo pod koniec XVIII wieku. Były to jednak przypadkowe prezentacje ułamkowych często tekstów, przytaczanych przygodnie, okazjonalnie i nie wynikały jeszcze ze świadomej akcji gromadzenia oraz publikowania folkloru. Do owych efemerycznych prób należy między innymi opublikowany w 1774 roku przez G. Fuchsa dwuwiersz pieśni śpiewanej przy topieniu marzanny (wraz z opisem obrzędu) pochodzący z pszczyńskiego:

Wyniosłyśmy, wyniosłyśmy Marzannę od miasta,
Przyniosłyśmy, przyniosłyśmy latorośl do miasta...⁴

Zbiór polskich pieśni ludowych z melodiami Górnego Śląska, zebranych w XIX wieku przez Józefa Lompę, doczekał się publikacji dopiero w 1970 roku. W całym zbiorze ani razu nie pojawia się określenie „z pszczyńskiego” bądź nazwa miejscowości należącej do tego regionu. Wiele bowiem pieśni tu umieszczonych zaklasyfikowano jako pojawiające się na większym obszarze Śląska. Stąd też wynikają wnioski o pokrewieństwie tematycznym utworów „pszczyńskich” z resztą regionu śląskiego⁵.

Śląskie pieśni ludowe urzekły Juliusza Rogera, niemieckiego lekarza, dzięki którego staraniom powstał unikalny *Śpiewnik ludu polskiego na Górnym Śląsku* wydany w 1863 roku we Wrocławiu. W zbiorze tym dość dużą grupę stanowią utwory zebrane na ziemi pszczyńskiej⁶. Jego autor, niestety, nie podaje w nim dokładnego miejsca zapisu danej pieśni, a ogranicza się jedynie do określenia „z pszczyńskiego”. Pomimo to wspomniany zbiór jest bardzo cenną pozycją w dorobku śląskiej folklorystyki. Był on bowiem źródłem znajomości ludowej poezji tej ziemi do czasu, gdy ukazał się pełniejszy zbiór pieśni ludowych z polskiego Śląska pod redakcją Jana Stanisława Bystronia⁷, Józefa Ligęzy i Stefana M. Stoińskiego⁸ oraz Józefa Ligęzy i Franciszka Rylinga⁹.

³ Ibidem, s. 13.

⁴ B. Zakrzewski: *O zbieractwie pieśni śląskich w pierwszej połowie XIX wieku*. W: *Pieśni ludu śląskiego ze zbiorów rękopiśmiennych Józefa Lompy*. Wydał, skomentował i zarysem monograficznym poprzedził... Wrocław 1970, s. 10.

⁵ Ibidem, s. 371.

⁶ J. Roger: *Pieśni Ludu Polskiego na Górnym Śląsku*. Opole 1976.

⁷ J.S. Bystron: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska. Z rękopisów zebranych przez ks. Emila Szramka oraz zbiorów dawniejszych A. Cinciały i J. Rogera*. T. 1. Kraków 1934.

⁸ J. Ligęza, S.M. Stoiński: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. T. 2 i T. 3, z. 1. Kraków 1938.

⁹ J. Ligęza, F. Ryling: *Pieśni ludowe ze Śląska*. T. 3, z. 2. Katowice 1961.

Żyjący w drugiej połowie XIX wieku we wsi Łąka pod Pszczyną poeta ludowy Jan Kupiec jest — jak twierdzi Witold Nawrocki — jednym z najwybitniejszych, obok Józefa Lompy, zbieraczem bajek i pieśni z Górnego Śląska¹⁰.

Ciekawostką historyczną, ze względu na wartość i pochodzenie, jest zbiór tekstów gwarowych ze Śląska (w tym z okolic Suszca) zebranych przed II wojną światową przez Stanisława Bąka. Zawarte w nim teksty zostały zapisane fonetycznie, przybliżają więc również brzmienie gwary sprzed kilkudziesięciu lat¹¹.

Po II wojnie światowej pieśni regionu pszczyńskiego w dwóch tomach rękopisu zgromadził Jan Tacina¹² — w okresie międzywojennym pracownik naukowy Pracowni Folklorystycznej przy Instytucie Śląskim w Katowicach, a po wojnie — nauczyciel i folklorysta. Wiele pieśni z regionu pszczyńskiego znajduje się w zbiorach Adolfa Dygacza, który w latach pięćdziesiątych ubiegłego stulecia zebrał je w okolicach Grzawy, Łąki i Miedznej. W tym czasie również w środowisku pszczyńskim zaczęli pojawiać się zbieracze, którymi byli: Alojzy Cieśla, Stanisław Jarecki, Antoni Spyra czy Marian Cieśla. Ze zgromadzonych przez nich materiałów (częściowo wydanych) korzystają zespoły folklorystyczne regionu, których artystyczne poczynania ukazują przeszłość i świadczą o ogromnym szacunku do niej.

Marian Cieśla (1921—2004), autor analizowanych przeze mnie pieśni, był nauczycielem, folklorystą, znawcą gwary śląskiej i obyczajów Śląska. Ukończył studia muzyczne na Wydziale Pedagogicznym Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach. Korespondencyjnie związany był z Polskim Towarzystwem Ludoznawczym. Kierował placówkami szkolnymi w Mirowie, Brudzowicach, Rudziczce i Suszcu, a także zakładał oraz prowadził tam jednocześnie zespoły śpiewacze, które działały z dużym powodzeniem, zraszając mieszkańców miejscowości, z którymi był aktualnie związany. Etnograficzne i historyczne poszukiwania udało się udokumentować Marianowi Cieśli w postaci rozprawek z zakresu regionalnego folkloru i lokalnych dziejów oraz wydanych publikacji: dwa zeszyty pieśni ludowych ziemi pszczyńskiej — okolice Suszca *Jak ze Suszca powędruję...* (1996, 1997), *Słownik gwary śląskiej* (1999), *Szkic historyczny szkół w Suszcu* (2002)¹³. Z jego licznie zebranych pieśni ludowych korzystają do dzisiaj zespoły folklorystyczne działające głównie na ziemi pszczyńskiej.

¹⁰ W. Nawrocki: *Jan Kupiec — poeta z Łąki*. Katowice 1963, s. 48.

¹¹ S. Bąk: *Teksty gwarowe z polskiego Śląska*. Z. 1: *Teksty z 12 wsi w powiatach rybnickim i pszczyńskim*. Kraków 1939.

¹² K. Turck: *Jan Tacina jako śląski folklorysta muzyczny*. W: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. Katowice 1977, s. 138—153.

¹³ M. Cieśla: *Szkic historyczny szkół w Suszcu*. Suszec 2002.

Analizowane tutaj pieśni ludowe z regionu pszczyńskiego pochodzą z niepublikowanych w większości zbiorów własnych Mariana Cieśli. Pieśni te reprezentują niemalże wszystkie grupy tematyczne, ale najwięcej jest wśród nich pieśni zalotnych, miłosnych i dziecięcych. Z indeksu nazwisk informatorów wynika, iż w dużej części byli to ludzie, którzy ukończyli 65. rok życia. Dość liczną grupę stanowią informatorzy w wieku 30—65 lat. Nie zabrakło też miejsca dla dzieci w wieku szkolnym, z którymi zbieracz, z racji wykonywanego zawodu nauczyciela, miał bezpośredni kontakt.

Wybrane ze zbioru Mariana Cieśli pieśni można sklasyfikować według systematyki Jana Stanisława Bystronia oraz Jana Sadownika¹⁴ i podzielić na **trzy zbiory: obrzędowe**, wśród których najliczniej reprezentowane są pieśni weselne, **powszechne** (te stanowią najliczniejszą grupę) i **zawodowe**. Wszystkie z analizowanych pieśni dotyczą różnych aspektów życia codziennego wsi, doskonale oddają uczucia, myśli oraz postawy mieszkańców regionu pszczyńskiego. Ich dokumentacyjny charakter pozwala wyobrazić sobie i wnioskować o wielu zwyczajach i obrzędach. Pieśni owe nie zatraciły swojego polskiego charakteru, pomimo wieloletniej przynależności tych ziem do zaboru pruskiego. Świadczy o tym fakt, iż wszystkie one śpiewane były w języku polskim i, co najważniejsze, wiele z nich, będąc w stałym repertuarze zespołów folklorystycznych ziemi pszczyńskiej, pomaga pamiętać „o własnych korzeniach”¹⁵.

Wśród omawianych melodii pieśni pszczyńskich odnaleźć można prawie wszystkie elementy poszczególnych etapów rozwoju muzyki. Momentem, w którym muzyka wyodrębniła się z praformy dźwiękowej aktywności człowieka, był ten, kiedy z krzyku o bardzo obszernej pojemności dźwiękowej zaczął wyłaniać się jeden, uporczywie powtarzany dźwięk¹⁶. **Krzyk** jako wynik emocjonalnych wzruszeń, doświadczonych podczas pracy czy magicznych obrzędów, miał kierunek descendentalny i charakter glissandowy, co bezpośrednio wiązało się z fizjologią człowieka, tj. z oddychaniem, jednocześnie odznaczał się brakiem stałych dźwięków centralnych i nieokreśloną interwalistyką. Zastosowanie krzyku jako efektu akustycznego ma miejsce w pieśniach pszczyńskich, choć spowodowane jest raczej względami estetycznymi:

¹⁴ J. S. B y s t r o Ń: *Polska pieśń ludowa*. Wybór... Kraków 1920; J. S a d o w n i k: *Z zagadnień klasyfikacji i systematyki polskiej pieśni ludowej*. „Polska Sztuka Ludowa” 1956, nr 6, s. 343—345.

¹⁵ J. U c h y ł a - Z r o s k i: *Na ludową pszczyńską nutę...*, s. 5.

¹⁶ *Historia muzyki powszechnej*. Red. J. C h o m i ń s k i, Z. L i s s a. T. I. Kraków 1957, s. 28—31.

Przykład 1. *Siadej Maryś na wóz* (Zofia Prządka, Suszec 1966), takt 15, krzyk jako element akustyczny

T = 40"

5 Sia - dej Ma - ryś na wóz war - kocz - ki se za - wiąż, jo po cie - bie przy - je - chol.

9 Czy ci nie po wo - li czy ci głów - ka bo - li, czy ci mat - ki, oj - ca żol?

Schodź - cie sie dróż - bo - wie, schodź - cie sie dró - że - czki, bo by - dy - my tu zbiy - rać

13 li - po - we uo - rzesz - ki. Juuuuch!

Glissando

Melodie wąskiego zakresu reprezentują prawdopodobnie najstarszy typ melodyki. Ich cechą jest przede wszystkim struktura interwałowa podkreślająca rolę sekundy jako kroku melodycznego i kwarty jako ramy tonalnej, diatonika dla zjawisk dźwiękowych łączonych półtonami, rozwinięta melizmatyka, swobodna rytmika, wolne tempo oraz brak regularnych form zwrotkowych dla tekstów i melodii¹⁷. Melodie z regionu pszczyńskiego potwierdzają tylko niektóre cechy, wyróżniając się (być może pod wpływem rytmiki tanecznej i artystycznej muzyki zachodnio-europejskiej¹⁸) sylabicznością i ukształtowanym elementem metro-rytmicznym, uzależnionym w dużej mierze od tekstu.

Przykład 2. *Ciupie, ciupie siykiyreczka* (Józef Pisarek, Pawłowice Śl. 1973), skala 1-dźwiękowa

T = 16"

1 Ciu - pie, ciu - pie siy - kiy - re - czka, aż na - ciu - pie sze - sno - ste - czka,

5 wdo nie wie - rzy, niech to zmie - rzy, je - śli ich jest sze - sno - ście.

¹⁷ A. C z e k a n o w s k a: *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich*. Kraków 1972, s. 37.

¹⁸ J. B o b r o w s k a: *Polski folklor muzyczny. Wybrane zagadnienia*. Katowice 1984, s. 289.

Przykład 3. *Rielka, strielka, sobaka, pies* (Teresa Koczar, Suszec 1971), skala 2-dźwiękowa



Riel-ka, striel-ka, so - ba - ka, pies, ra - kie - ta na księżyc go - to - wa jest. Kto chce je - chać
6
niech nie pcha sie, nie - chaj ku - pi bi - let w ka - sie. Za i - le?

Przykład 4. *Witaj miesięczku nowy* (Ewa Cieśla, Pawłowice Śl. 1951), skala 3-dźwiękowa

T = 14"



Wi-tej mie - sióncz-ku no - wy, uod bołynio zymbów, u - szy ji gło-wy.

Przykład 5. *Jedzie kareta do kościoła* (Ireneusz Kumor, Suszec 1979), skala 4-dźwiękowa



Je - dzie ka - re - ta do koś - cio - ła, pan - na mło - da jest we - so - ła,
5
a pan mło - dy za - smu - co - ny, bo za - pom - niał ka - le - so - ny.

Przykład 6. *Proszę ksiyndza dobrodzieja* (Norbert Lipus, Suszec 1966), skala 5-dźwiękowa

T = 13"



Pro - sze ksiyn-dza do - bro - dzie - ja, jo sie u - cze za zło - dzie - ja,
5
jesz - cze tro - che sie po - u - cze i u - kra - dne ksiyn - dzu klu - cze.

W analizowanym materiale znaleźć można pieśni, w melodyce których wi-
dać wyraźne wpływy **skali pentatonicznej**:

Przykład 7. *Spałabych, spała* (Maria Kwapulińska, Królówka 1969), wpływy
pentatoniki półtonowej

T = 8"

Spa-la-bych, spa-la, a-le nie sa-ma, z Pa-nem Je - zus - kem, z a - nio - lecz - ka - mi.

Skale modalne występujące w muzyce ludowej w czystej postaci są rzadko
spotykane. Często natomiast pojawiają się jako kilkunastutowy materiał bez
charakterystycznych zwrotów melodycznych. Zwroty tego typu często występują
w muzyce chorałowej. Elementy skal kościelnych pojawiają się w muzyce ludo-
wej w postaci zwrotów melodycznych modyfikujących inne struktury skalowe
do dur — moll włącznie¹⁹. W zbiorze znajdują się pieśni, których linia melo-
dyczna nawiązuje do systemu modalnego, opierając się na skali doryckiej:

Przykład 8. *Już tu nocka* (Zofia Kwoka, Rudziczka 1955), skala dorycka

T = 26"

Już tu no - cka, już tu śpió, już tu no-cka, już tu śpió, juś - cié nos tu nie pu -
5
szczó, już - cié nos tu nie pu - szczó. tadra, tadra, tadra, tadra, ta - dra, ta dra, ta.

Opierają się także na skali miksolidyjskiej:

Przykład 9. *Te susecki chłopcy* (Elfryda Kołodziejczyk, Aniela Rydzko, Su-
szec 1964), skala miksolidyjska

T = 10

Te su - sec - ki chłop - cy tak bar - dzo zdu - mie - li,
5
sie - dem sie jich u - że - ni - ło w tej je - dne kam - ze - li. kam - ze - li.

¹⁹ Ibidem, s. 310.

oraz skali eolskiej:

Przykład 10. *Ach mój Boże* (Zofia Kwoka, Rudziczka 1955), skala eolska

T = 17"

Ach mój Bo - że, moc - ny Bo - że, cóż te - raz za świat,
 Piyr - wej mi był każ - dy wier - ny, te - raz a - ni brat.

W nielicznych pieśniach regionu pszczyńskiego zaobserwować można ślady ścierania się poszczególnych elementów skal kościelnych i skal nowszych, co dowodzi dążeń do hegemonii, jaka toczyła się w pierwszych latach XVIII wieku pomiędzy skalami kościelnymi a systemem nowożytnym. Zmiany, jakie zaszły w skalach modalnych po konsekwentnym utrwaleniu się, dały w efekcie transponowane skale majorowe i minorowe²⁰.

Muzyka ludowa południowego pogranicza Polski charakteryzuje się występowaniem interwału sekundy zwiększonej, który typowy jest dla **skali cygańskiej** (sekunda zwiększona występuje pomiędzy II i III oraz VI i VII lub III i IV stopniem skali i ma zwykle kierunek opadający). Cechy tejsze skali w połączeniu z elementami skali molowej występują w analizowanych melodiach pszczyńskich:

Przykład 11. *Hej, za lasem, ji za wodó* (Anna Kine, Suszec 1979), takt 7, elementy skali cygańskiej

Hej, za la-sem, ji za wo-dó hej, za tem sta - rem rżys-kiem,
 nie chcia-ła ko - nia po - ga-niać, ji dos-ta - ła bi - czy-skiem.

W omawianym zbiorze pieśni pszczyńskich zdecydowanie przeważają melodie oparte na skalach durowych i to pod wszelkimi postaciami. Wykorzystanie **skali niepełnej** świadczy o stopniowym przyswajaniu przez lud tonalności dur—moll:

²⁰ K. Sikorski: *Harmonia*. Cz. 1. Kraków 1975, s. 107.

Przykład 12. *Siedzi chłop na moście* (Teresa Walusiak, Gilowice 1972), skala niepełna — heksachord VII—V

T = 20"

Sie - dzi chłop na moś - cie ni mo nóg, sie - dzi chłop na moś - cie ni mo nóg,
5
szol - by na zo - ly - ty, szol - by na zo - ly - ty, szol - by na zo - ly - ty kie - by móg.

Bardzo wiele melodii opartych jest na **skalach defektywnych**, których obecność wskazuje na pozostałości po innych, mniej stopniowych systemach. Jest to zjawisko dość powszechne nie tylko w polskiej muzyce ludowej²¹. Najczęstszym przypadkiem defektywności w melodiach pszczyńskich jest brak VII stopnia skali, co niewątpliwie osłabia wyrazistość funkcji dominanty:

Przykład 13. *Świąć miesiόνczku* (Łucja Jarosz, Brzeźce 1978), skala defektywna, brak VII st.

T = 18"

Świąć mie-siόν - czku, po - ma - luś - ku bez tyn gyn - sty las,
5
a jo so - bie od - pro - wa - dze mo - jó mi - ló spać.

Przeważającą grupę w analizowanym zbiorze stanowią melodie oparte na **pełnej skali durowej**. Przyczyna takiego zjawiska leży w dużej mierze w fakcie zetknięcia się ludu z fabrycznymi instrumentami akordowymi podczas wyjazdów za pracą na obczyznę²². W pieśniach, których melodyka oparta jest na skali durowej, stosowana jest zasada powtarzania i progresji motywów melodycznych oraz wysuwanie na plan pierwszy ruchu po trójdźwięku tonicznym, co wskazuje na ugruntowanie się funkcji dźwięku prowadzącego oraz relacji dominantowo-tonicznej. Widoczne w melodiach ślady wertykalizmu i alteracji niektórych stopni skali mają charakter wychyleń modulacyjnych.

²¹ A. Czekanowska: *Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka*. Warszawa 1981, s. 115.

²² M. Sobieski: *Oblicze tonalne polskiej muzyki ludowej*. W: J. i M. Sobiescy: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Wybór prac pod redakcją L. Bielawskiego. Kraków 1973, s. 380.

Przykład 14. *Szła sirotka po wsi* (Maria Kwapulińska, Królówka 1969), cechy dwustrefowości tonacyjnej (E—H)

T = 10"

Szła si - rot - ka po wsi, obs - tą - pi - li ją psi,
 5
 ni miol cie chto o - brać si - ro - te - czki lo - gnać.

Znikomą część zbioru zajmują melodie oparte na skali molowej. Potwierdzają to słowa Józefa Reissa, który mówi, że w melodiach Górnego Śląska przeważa dur nad moll i nawet w pieśniach miłosnych uderza Górnoślązak w ton prostoty, bez łezki, tęsknoty czy żalu²³. Linia melodyczna tych pieśni opiera się przede wszystkim na płynnej melodyce sekundowej, bazując na materiale dźwiękowym **skali niepełnej**:

Przykład 15. *Na wysoki górze* (Bronisława Świerkot, Suszec 1966), skala niepełna — heksachord VII—V

T = 20"

Na wy - so - ki gó - rze sko - wro - ne - czek u o - rze, si - kor - ka mu po - ga - nio.
 5
 Na - sza gos - po - dyn - ka to wiel - ko cy - gon - ka nie da - ła nom śnio - da - nio.

oraz głównie na **skali defektywnej**, w której najczęściej brakuje stopnia VI:

Przykład 16. *Jak jo przide z karczmy do dóm* (Anna Starzyczny, Brzeźce 1978)

T = 10"

Jak jo prz - ide z karcz - my do dóm, za - klu - pie se na dźwi - rzi,
 5
 zo - na mi u o - two - rzi, za ku - dły mie już dzie - rzy.

²³ J. Reiss: *Socjologiczne podłoże śląskiej pieśni ludowej*. Katowice 1935, s. 23.

Niektóre z melodii pszczyńskich wykazują urozmaicenie, wykraczając poza poznane systemy skal, posługując się zestawieniem trybów na zasadzie jedności czy paraleli (por. przykład 1).

Materiał dźwiękowy **zwrotów inicjalnych** analizowanych melodii uzależniony jest ściśle od skali, na której opiera się pieśń. W melodiach wąskiego zakresu najczęściej stosowany sposób to ekspozycja dźwięku głównego dla danej skali. W zwrotach inicjalnych melodii wykorzystujących elementy pentatoniki również pojawiają się elementy tej skali. Melodie wykazujące naleciałości skali cygańskiej rozpoczynają się od I stopnia tejże skali, a początkowe motywy melodii wykorzystujących elementy skal modalnych przybierają postać, jaką charakteryzuje się melodyka modalna, tj. sekundowe kroki rozpoczynające się w zasadzie od I stopnia skali. Wśród melodii opartych na systemie dur—moll najliczniejsza jest grupa zwrotów inicjalnych, których początkowe dźwięki należą do toniki. O wiele mniej jest tutaj motywów, w których zaznaczają się wpływy dominanty czy akordu VI stopnia. W sposobie inicjowania melodii zdecydowaną przewagę stanowią interwały konsonujące. Niektóre z pieśni rozpoczynają się od przedtaktu, co w polskiej muzyce ludowej świadczyć może o powiązaniach z kulturą muzyczną innych krajów.

W **zwrotach kadencyjnych** wyczuwa się tendencję do kończenia na I stopniu skali, co świadczy zapewne o wykształconym poczuciu tonalnym. W melodiach opartych na skalach wąskozakresowych czy modalnych zauważa się skłonności do finalizowania na I stopniu skali. Dominują tu motywy końcowe o descendentalnie ukierunkowanych krokach sekundowych. W melodiach o podłożu systemu dur—moll zwroty kadencyjne podkreślają relacje dominantowo-toniczne. Sporo z nich posiada trójdźwiękową strukturę linii melodycznej (wznosząca się, opadająca, łamana), nawiązującą do wcześniejszych taktów melodii.

W określeniu ogólnego **kształtu linii melodycznej** pomocna okazuje się jej analiza z uwzględnieniem napięć energetycznych, które z reguły występują w punktach kulminacyjnych. W ich kształtowaniu najczęściej występuje zasada powtarzania motywów i fraz, a nawet całych zdań muzycznych oraz, co się z tym wiąże, zasada kontrastu, symetrii, progresji, amplifikacji czy zmniejszenia interwałowego.

Najczęściej spotykana w pieśniach regionu pszczyńskiego jest linia melodyczna o **rysunku falistym**.

Przykład 17. *Przenocujysz mie* (Tomasz Niesyto, Wola 1963), linia melodyczna o rysunku falistym

T = 12"

Prze - no - cuj - żysz mie, prze - no - cuj, bo mie desz -
 czy - czek za - mo - czy, bo mie desz - czy - czek za - mo - czy.

Wiele pieśni ma linię melodyczną, którą określić można jako **prostą** (por. przykład 2) lub **rotacyjną**. Często właśnie postać taką przybierają melodie oparte na pentatonice lub skalach wąskiego zakresu²⁴:

Przykład 18. *Pod lasem, na miedzy* (Janina Biela, Suszec 1968), melodia oparta na komórce kwartowej *e1-g1-a1*

T = 13"

Pod la - sem, na mie - dzy, za - jón - czek se sie - dzi.
 A ty idź, i go chycć, jak sie do, to go mosz. Roz - dwa, trzi, wy - chodź ty.

Bardzo często w melodyce pieśni pszczyńskich występuje linia **łukowa**, której cechą jest jednorazowe wzniesienie do punktu kulminacyjnego i opadanie z niego w kierunku finalis.

Przykład 19. *Suseccy pacholcy* (Tomasz Kumor, Suszec 1975), linia melodyczna o rysunku łukowym

Su - sec - cy pa - chol - cy, bar - dzo po - du - mie - li,
 sie - dem sie jich uo - ży - ni - ło w tej jed - nej kam - ze - li. kam - ze - li.

²⁴ A. Woza czy ń s k a: *Pieśni kurpiowskie, ich struktura i charakterystyka w świetle zbiorów Władysława Skierkowskiego*. Warszawa 1956, s. 185.

Z badań nad **interwalistyką** pieśni pszczyńskich wynika, iż melodie te wykorzystują wszystkie interwały w obrębie oktawy, ze szczególnym wykorzystaniem interwałów mniejszych, nadających melodii płynność i śpiewność. W przeciwieństwie do nich znajdziemy tu także interwał nony wielkiej:

Przykład 20. *Jechała niewiasta* (Jan Tendera, Radostowice 1954), takty 12—13, interwał nony wielkiej,

T = 30 "



Je - cha - la nie - wias - ta z ko - ko - tem do mias - ta, bo ji nie chciol w no - cy pioć,
 9
 sprze - da - la sta - re - go, ku - pi - la mło - de - go tyn ji piol ca - lą noc.

i undecymy czystej:

Przykład 21. *Ach mój Boże, mocny Boże* (Zofia Marcisz, Suszec 1964), takty 6—7, interwał undecymy czystej

T = 16 "



Ach mój Bo - że, moc - ny Bo - że, ach mój Bo - że je - dy - ny.
 5
 Jo już ni mom na tem świe - cie nic we - so - lej go - dzi - ny.

Ambitus linii melodycznej analizowanych pieśni jest różnorodny. W grupie melodii wąskiego zakresu najczęściej osiągnano rozpiętość kwarty czystej. W pieśniach wykorzystujących materiał pentatoniczny — dzięki powiązaniu z tonalnością dur—moll, rozpiętość dochodzi do oktawy. Dla melodii opartych na skalach modalnych i cygańskiej powszechną odległością jest oktawa, zaś pieśni, których melodyka tkwi w systemie dur—moll, przekraczają rozpiętość oktawy (por. przykłady 20 i 21).

Pieśni regionu pszczyńskiego są w przeważającej części **sylicyjne**. Struktury **melizmatyczne** dwu- lub trójdzwiękowe występują tylko w części badanych melodii i w większości posługują się wartościami równymi rytmicznymi:

Przykład 22. *Świąć miesięczku na niebie* (Paweł Lubowiecki, Bojszowy 1971), melizmaty 3-dźwiękowe

T = 21"

Świąć mie-siąc - ku na nie - bie, puś - mie dziou - cho

do cie - bie, puś mie dziou - cho do cie - bie.

Melizmaty o zaostrozonym, odwrotnie punktowanym rytmie, występują w Polsce, niemal wyłącznie na jej południowym pograniczu²⁵.

Przykład 23. *Na tem pszczyńskim kościelczku* (Franciszka Chrobok, Studzience 1971), takt 6, melizmat z rytmem odwrotnie punktowanym

T = 18 "

Na tem pszczyń-skim koś - cie - li - czku, ma - lo - wa - no wie - żicz - la,

a ty mo - ja mi - lo, a ty mo - ja mi - lo, uo - siodlej mi ko - ni - czka.

Dokonując analizy **metrorytmicznej** pieśni pszczyńskich, wyszczególnić można cztery ich grupy: dwumiar, trójmiar, metrum złożone, metrum zmienne. Stwierdzić można przy tym, iż rytmika melodii regionu pszczyńskiego wykazuje tendencje do budowania taktów prostych, szczególnie trójmiarowych (walcerkowych), co być może wiąże się z faktem historycznej przynależności tych ziem do zaboru pruskiego. Widać też działanie rytmiki tanecznej innych regionów (rytmika mazurkowa i polonezowa). Na gruncie dwumiaru zaznaczają się wpływy rytmiki polkowej i krakowiakowej. Nie są to bynajmniej tańce w ich czystej postaci, ale pewne typowe elementy, potraktowane selektywnie i wchłonięte do rytmiki pieśni pszczyńskich.

Ponieważ najbardziej typowym współczynnikiem przeciętnego toku sylabiczno jest liczba 120, średnie **tempo** analizowanych pieśni wskazuje na taneczne cechy muzyki pszczyńskiej, choć — zdaniem Ludwika Bielawskiego²⁶ — na Śląsku częściej występują melodie o wolniejszym toku sylabicznym. Do

²⁵ L. B i e l a w s k i: *Rytmika polskich pieśni ludowych*. Kraków 1970, s. 88.

²⁶ Ibidem, s. 46.

specyficznych zjawisk należą tutaj takie efekty jak *rubato* czy *ad libitum*, notowane w pieśniach o tempach żywych:

Przykład 24. *Młodzinyaszku bracie* (Antoni Świerkot, Suszec 1966), efekt *ad libitum* po melodii głównej

Mlo - dziy - niasz - ku bra - cie, przy te - ra - źnim cza - sie,
 5
 nie ża - luj - że po - da - ro - wać, swo - ji łas - ki za sie.

Recitat. ad libitum:

A jak nom ty nic nie dosz, to za iste mosz, dostaniesz smarkatóm,
 wargatóm, kulawóm, szpotawóm, co ją musisz kolybać.

Melodie pszczyńskie wykazują prosty, regularny typ podziału. Spotykamy tu prawie wszystkie typy **budowy formalnej**, od prymitywnych okrzyków (przykład 1) do rozbudowanej formy wieloczęściowej włącznie. W pieśniach tych, od wąskozakresowych melodii aż do durowo-molowych, przeważa 2-częściowa forma okresowa. Melodie o budowie 3-częściowej występują w niewielu przypadkach. Wśród melodii wąskiego zakresu widoczne są wpływy form szeregowanych. Przeważa fraza 2-taktowa nad 3-taktową, forma symetryczna nad nieregularną. Pod względem rozmiaru taktowego najczęściej jest pieśni 8- i 16-taktowych. Pieśni o formie okrężnej czy kolistej wykazują cechy nowszego pochodzenia (oparte na skalach systemu dur—moll):

Przykład 25. *Pod lipkóm* (Paweł Lubowiecki, Bojszowy 1971), budowa okrężna

T = 18"

Pod lip-kóm, pod lip-kóm, mia-ła jed-na dwie, nie chcia-ła mi jed-nej dać,
 7
 mu-sia-ła mi o-bie dać, pod lip-kóm, pod lip-kóm, mia-ła jed-na dwie.

Pieśni regionu pszczyńskiego przedstawiają w zakresie melodyki, metrorytymiki czy formy polski typ folkloru muzycznego. Niektóre melodie wykazują szerszy zasięg występowania — nie tylko poza region pszczyński, ale i poza

granice Górnego Śląska, a wpływy melodyczno-rytmiczne pieśni innych regionów kraju na pieśni pszczyńskie potwierdzają tylko ich zdolności adaptacyjne.

Na zakończenie pragnę raz jeszcze podkreślić, że prawdziwe umiłowanie rodzimych tradycji kulturowych sprawia, iż w regionie powstały i rozwijają swoją działalność liczne zespoły folklorystyczne. Żywa w pamięci mieszkańców ziemi pszczyńskiej oraz naturalna i skromna w swym wyrazie pieśń pszczyńska ma niemały wpływ na to, iż do dzisiaj w regionie panuje śląska mowa i obyczaje.

Joanna Glenc

**Stylistic features of folk songs of Pszczyna region
in the light of the ethnographic collections by Marian Cieśla**

S u m m a r y

The subject of the article entitled *Stylistic features of folk songs of Pszczyna region in the light of the ethnographic collections by Marian Cieśla* is the analysis of selected folk songs of Pszczyna region from the ethnographic collections by Marian Cieśla, a Silesian folklore researcher. The author of the article concentrates on the stylistic analysis of these songs taking into account their scale, structure of the melody line, metro-rhythmic factor and formal structure. In conclusion, the author emphasizes the role of native cultural traditions, the manifestations of which are folklore bands in Pszczyna region.

Joanna Glenc

**Les traits caractéristiques des Chants populaires de la region de Pszczyna
à la lumière de la collection ethnographique de Marian Cieśla**

R é s u m é

Le sujet de l'article intitulé *Les traits caractéristiques des Chants populaires de la region de Pszczyna à la lumière de la collection ethnographique de Marian Cieśla* est une analyse des chants populaires choisis, provenant de la collection du folkloriste silésien Marian Cieśla. L'auteur de l'article se concentre sur l'analyse stylistique des chants susmentionnés en prenant en considération la gamme musicale, la structure de la mélodie, le facteur métronomique et la composition formelle. Dans la conclusion l'auteur souligne l'importance des traditions culturelles nationales dont l'expression est la présence de nombreux groupes folkloriques dans la région de Pszczyna.