



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Muzyka folklorem Beskidów pisana

Author: Danuta Zoń-Ciuk

Citation style: Zoń-Ciuk Danuta. (2018). Muzyka folklorem Beskidów pisana. W: B. Mika, M. Szyndler (red.), "Muzyka na Śląsku Cieszyńskim" (S. 117-127). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

Danuta Zoń-Ciuk

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

Muzyka folklorem Beskidów pisana

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

W Olszynie

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

Kie-dy jech jo woł-ki pas - la, toz mie ćma - wo no - cka za - szła W olszi
Gdo-by mi te woł-ki zna - los, da - la - bych mi gę - by za - ros W olszi -

nie - nie - nie - nie - nie - nie Wol - szy - nie.
nie - nie - nie - nie - nie - nie Wol - szy - nie.

PRZYKŁAD 1: Melodia ludowa *W Olszynie*

Źródło: Jan Juroszek

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

21 Olszyna – obszar łąk w południowej stronie wsi Łąka.

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

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

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

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system includes a vocal line and two piano accompaniment lines. The second system also includes a vocal line and two piano accompaniment lines. The lyrics are in Polish and describe a scene of a wolf's howl.

System 1:

- Vocal: *f* A kie - dym się o - bu - dzi - ła, *rit.*
- Piano 1: *f* A kie - dy się dziew - czę wol - szy - nie zbu - dzi - ła
- Piano 2: *f* A kie - dy się dziew - czę wol - szy - nie zbu - dzi - ła

System 2:

- Vocal: woł - ków swo - ich już nie mia - ła *p*
- Piano 1: woł - ków swo - ich już nie mia - ła *p*
- Piano 2: woł - ków woł - ków swo - ich już nie mia - ła *p*

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

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

Trudne wykonawczo są regularne zmiany agogiczne, które odbywają się tu na stosunkowo krótkiej przestrzeni czasowej poprzez następujące po sobie określenia *ritenuta* i *a tempo*, a stwarzające wrażenie *quasi rubata*.

W pieśni tej należy zwrócić uwagę na tekst sugerujący właściwą interpretację każdej z części, tym bardziej, że są one oparte na podobnym materiale dźwiękowym. Ważnym elementem jest umiejętność emocjonalnego wykonania, ale kluczowe jest zwrócenie uwagi na podkreślenie akcentami powtarzającego się fragmentu na zakończenie każdego okresu (na słowie *w Olszynie*), które przypominają słuchaczowi, gdzie toczy się akcja powieści.

W trakcie pracy nad utworem problemem może być uzyskanie lekkiej frazy w szybkim tempie i technice *non legato*, co wiąże się z dokładnością rytmiczno-artykulacyjną, a co za tym idzie – techniczną. Aby zrealizować te zadania, trzeba popracować z chórzystami nad prawidłowym torem oddechowym i usprawnieniem ruchomych części aparatu artykulacyjnego. W tym celu można przeprowadzić szereg ćwiczeń pomocniczych.

Opanowanie materiału dźwiękowego i jego interpretacja mogą sprawić wiele problemów intonacyjnych we fragmentach repetycji, zatrzymania dźwięków oraz miejscach, gdzie linia melodyczna sopranu i altu lub tenoru i basu jest równocześnie prowadzona w tercjach pochodem sekundowym, ruchem wstępującym lub też zawiera skoki interwałowe, kończące się unisonem dwóch lub więcej głosów (zob. przykł. 3, t. 5–8).

PRZYKŁAD 3: Opr. Jan Sztwiertnia. *W Olszynie*, t. 5–8, prowadzenie linii melodycznej w tercjach w sopranie i alcie (t. 6), unisono głosów po skoku interwałowym (t. 5, 8), repetycje w basie i sopranie (t. 7)

Aby je prawidłowo wykonać, trzeba koniecznie przeprowadzić szereg ćwiczeń wstępnych eliminujących te problemy, przypomnieć o uruchomieniu wyobraźni dźwiękowej oraz o korzystaniu z nabytej już wiedzy dotyczącej umiejętności posługiwania się głosem. Należy także zwrócić uwagę na miękki atak dźwięku oraz odczucie prawidłowego oparcia oddechowego.

Dolina

Utwór *Dolina* napisany na chór mieszany a cappella oparty jest na melodii ludowej pochodzącej od Ferdynanda Pustówki z okolic Wisły-Malinki (zob. przykł. 4). Odnaleźć ją można w zbiorze Ligęzy i Stońskiego *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*²⁴.

Do - li, do - li, do - li - na! do - li, do - li, do - li - na! Do - li, do - li
me ser - decz - ko dziew - czy - na, raz, dwa, dziew - czy - na.

PRZYKŁAD 4: Melodia ludowa *Doli, doli, dolina*
Źródło: Ferdynand Pustówka

Jaskółeczka świergoli:
Wstań syneczku, dzień biały!

Już bym był dawno wstał,
Tylko mi cię dziewczę żal.

Ja koniczka napasę,
Ja koniczka, me serduszko, napasę.

U żłobu go uwiążę,
Drobnej trawki narzężę.

I wody mu przyniosę,
I łóżeczko uścielę.

Sztwiertnia opracował pieśń, powtarzając prawie identycznie wariant ludowy. Jego wersja jest o jeden takt krótsza, ponieważ zastosował niewielką zmianę rytmiczną w taktach 8 i 9 (zob. przykł. 4), skracając tam wartości o połowę. Temat zapisany w 1932 roku przez Pustóvkę mieści się w tonacji d-moll, Sztwiertnia zaś wprowadził go w tonacji f-moll²⁵. Kompozytor nie wykorzystał w całości tekstu, zaadaptował jedynie dwa pierwsze wersy oraz od dziesiątego do czternastego, wprowadzając małe zmiany wiążące się z prowadzeniem linii melodycznych poszczególnych głosów umieszczonych w fakturze homofonicznej. Forma utworu ma budowę trzyczęściową typu ABA1.

²⁴ *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. Red. J. LIGĘZA, S.M. STOŃSKI. Z. II. Kraków 1938, s. 323.

²⁵ Sztwiertnia wykorzystał temat melodii ludowej *Dolina* również do pieśni na głos z fortepianem pt. *Sikoreczka świergoli*, która znajduje się w zbiorze *Pieśni nadolziańskie*. Cieszyń 1946.

W części B osiągnięty jest kontrast harmoniczny – temat ukazany jest w tonacji c-moll (w częściach skrajnych – w f-moll). Część A₁ stanowi wariant części A.

Tempo określił Sztwiertnia jako umiarkowane i stanowi ono punkt wyjścia w interpretacji. W dalszym ciągu rozwija się w żywiej idącą skromną imitację, nakazującą lekkość i płynność wykonania. Podczas zwolnienia temat przechodzi do głosu najniższego, korespondującego ściśle z treścią zawartą w tekście. W ostatniej części powraca do tonacji wyjściowej w nieco żywszym tempie, aby radośnie zabrzmieć na akordzie durowym w góralskim zawołaniu *hej!*

Niezwykle ważne w tej kompozycji okazuje się spokojne prowadzenie frazy uwzględniające prozodię słowa. Śpiewne, liryczne legato umożliwia wydobyć miękkiego, wyrównanego dźwięku. Opracowanie tekstu przez twórcę poprzez zastosowanie anaforyczno-epiforycznych powtórzeń (zob. przykł. 5, t. 1–8), na których osadzona jest nie tylko rytmiczna, ale i muzyczna warstwa utworu, kreuje interpretacyjnie sielsko-miłosny nastrój kompozycji.

Podstawą struktury utworu są dwa pięcioletkowe zdania muzyczne (frazy 2 + 3 i 3 + 2) kończące się ritenutem i częstym zawieszeniem na fermacie, obowiązującej szczególnie w miejscach zastosowania skali doryckiej, wnoszącej do melodii ciekawy element o zabarwieniu nostalgicznym.

PRZYKŁAD 5: Opr. Jan Sztwiertnia. *Dolina*, t. 1–8,
powtórzenia anaforyczno-epiforyczne, ritenuto, fermata, falowania dynamiczne
oraz skala dorycka – jako środki wyrazu artystycznego

Pracę nad utworem należy rozpocząć od wyznaczenia oddechów; ćwiczyć z każdym głosem osobno, wypuklając wyrazistość linii melodycznej, pamiętając o początku, kulminacji i zakończeniu frazy oraz o zaznaczaniu akcentów muzycznych i tekstowych, jak również o często pojawiających się kończących fermatach i ritenutach. W celu osiągnięcia cieplej barwy w miejscach zastosowania pianissima trzeba uwydatnić partię najniższego głosu. Kolejnym etapem jest osiągnięcie emocjonalnego wybrzmienia

utworu w oparciu o aparat oddechowo-emocjonalno-rytmiczny. Można polecić wykonanie głównego tematu z wykorzystaniem samogłoski *a* zamiast właściwego tekstu, umożliwiającej wyćwiczenie ścisłego legato.

Od strony dynamicznej pieśń rozwija się na płaszczyźnie *piano*, *pianissima* i falowań wyznaczonych przez frazę, ze sporadycznym dojściem do *mezzoforte* i *forte*. Właściwe jej ukształtowanie i zrozumienie może stać się jednym z problemów i równocześnie składnikiem kształcącym wrażliwość wykonawczą odtwórców. Aby pomóc prawidłowo zrealizować ten element, można przed realizacją dzieła zaproponować szereg ćwiczeń melodycznych zawierających zmiany dynamiczne *crescenda* i *diminuenda*, bazujących na materiale kompozycji.

Podsumowanie

Dokonując rekapitulacji twórczości opartej na muzyce ludowej należałoby uwypuklić element twórczego nastawienia Sztwiertni do materiału dźwiękowego, na jakim oparł swoje kompozycje wywiedzione ze źródeł i inspiracji folklorystycznych macierzystego regionu. O oryginalności stylizacji i opracowań świadczą liczne wypowiedzi prasowe publikowane jeszcze za życia kompozytora – choćby umieszczona przez Jana Maklakiewicza²⁶ w czasopiśmie „Chór”, a dotycząca *Rycerzy*: „Utwór o charakterze kantaty. Powabny, pełen bohaterskiego nastroju [...]. Przez swoją melodyjność, łatwość układu, która raczej jeszcze podnosi jego efektywną piękność, z pewnością wejdzie do stałego repertuaru naszych licznych zespołów chóralnych [...]. Naszej redakcji pierwszej przypada w udziale satysfakcja wprowadzenia na drogę, kto wie, czy nie przyszłej sławy kompozytorskiej, młodego, do tej pory zupełnie nie znanego polskiego muzyka, Jana Sztwiertni”²⁷.

O tym niezwykle utalentowanym kompozytorze nie pozwolili zapomnieć jego koledzy z lat szkolnych – Stanisław Hadyna²⁸ oraz Jerzy Drozd, którzy już po wojnie organizowali liczne koncerty przypominające jego muzykę. Docenili go również współcześni nam badacze – Ryszard Gabrys²⁹, Bożena Gieburowska³⁰ czy Hubert Miśka³¹, którzy w licznych publikacjach analizują i propagują jego dorobek twórczy. Sztwiertnia stał się legendą w świadomości regionalnej, a liczne wiersze autorstwa Jana Sikory,

26 Jan Maklakiewicz (1899–1954) – polski kompozytor, dyrygent i krytyk muzyczny.

27 Cyt. za: J. SŁAWICZEK: *U wiślańskiego kompozytora*. „Zaranie Śląskie” 1937, nr 13, z. 3, s. 218.

28 Stanisław Hadyna (1919–1999) – polski kompozytor, dyrygent, muzykolog, założyciel i wieloletni dyrektor artystyczny Zespołu Pieśni i Tańca Śląsk.

29 Ryszard Gabrys (ur. 1942) – kompozytor, teoretyk muzyki, długoletni wykładowca w Akademii Muzycznej w Katowicach i dyrektor Instytutu Muzyki Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie (1973–1980).

30 Bożena Gieburowska (ur. 1949) – teoretyk muzyki, w latach 1991–2006 dyrektor PSM I i II stopnia im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach.

31 Hubert Miśka (ur. 1959) – solista Opery Śląskiej w Bytomiu, wykładowca Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie.

Rudolfa Dominika, Aleksandra Widery, Władysławy Maryniok-Cieślarkowej i Wilhelma Przeczka podtrzymują i stylizują pamięć o kompozytorze³². Znany dziennikarz i działacz kultury Władysław Oszelda o muzyce artysty pisze: „Jego pieśni rozbrzmiewają całym bogactwem tonacji, przemawiają niezwykłością doznań, wyrosłych z przeżywanych napięć harmoniczných. Politonarność zda się wypełniać wszystkie szczeliny naszej jaźni, stapać w ludzkich sercach uczucia niezycżliwe, wszystko, co w człowieku złe”³³.

* * *

Kompozycje Jana Sztwiertni inspirowane folklorem³⁴

Twórczość wokalna

Pieśni ludowe śląskie na głos solowy z fortepianem, wyd. Instytut Muzyczny, Cieszyn 1946 (wydane jako *Pieśni nadolziańskie*).

Suita beskidzka na chór męski z fortepianem, AŃKM, sygn. 19 R³⁵.

Suita beskidzka na chór męski a cappella, AŃKM, sygn. 19 R.

Rycerze. Kantata na chór męski, wyd. Instytut Muzyczny, Cieszyn.

Com ja się nachodził na chór męski.

Chór zbójców na chór męski op. 13, nr 5.

Wiązanka pieśni śląskich na chór męski, data powstania 1930 rok.

W Olszynie na chór mieszany.

Czyś Ty nie widziała na chór mieszany, wyd. przez Związek Kół Śpiewaczych.

Dolina na chór mieszany, wyd. przez Związek Kół Śpiewaczych.

Cosik w lesie na chór mieszany, wyd. przez Związek Kół Śpiewaczych.

Hej na tym polu na chór mieszany.

Cieszynskie pieśni regionalne na chór szkolny – 2 lub 3 głosy równe, red. B. Gieburowska, R. Gabryś, wyd. PZChiO, Katowice 2009.

Twórczość fortepianowa

Wariacje na temat oryginalny na fortepian, data powstania: 1933 rok, AŃKM, sygn. 3 R.

Twórczość orkiestrowa

Śpiący rycerze z Czantorii. Poemat symfoniczny (utwór zaginiony).

Stylizowane tańce śląskie na orkiestrę symfoniczną (utwór zaginiony).

Legenda beskidzka na orkiestrę smyczkową.

32 R. GABRYŚ: *Ten się w Europie nie zmieści. O Janie Sztwiertni (1911–1940) pro memoria*. „Ewangelik” 2004, nr 3, s. 48.

33 W. OSZELDA: *Nie doczekał...*, s. 4.

34 H. MIŚKA: *Solowa twórczość wokalna Jana Sztwiertni...*, s. 105–109.

35 Rękopisy oznaczone skrótem AŃKM wraz z podanym numerem rękopisu znajdują się w Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej przy Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach, pozostałe pozycje znajdują się w zbiorach prywatnych po Brodzie w Skoczowie i po Droździe w Wiśle; nie we wszystkich przypadkach udało się ustalić ich rok powstania.

Twórczość sceniczna

Salasznicy. Operetka regionalna z życia górali wiślańskich. Libretto F. Dyrna, (20 scen), AŚKM, sygn. 16 R.

Tańce wiślańskie. Muzyka baletowa do *Salaszników*, AŚKM, sygn. 17 R.

Wyciąg fortepianowy muzyki do *Salaszników*, red. H. Miśka, P. Cirus, wyd. UŚ, Katowice 2011.

Danuta Zoń-Ciuk

Music written by the Beskidy folklore

SUMMARY

In her article the author presented the figure of Jan Sztwiertnia – a composer, conductor, teacher, who was strictly associated with the Śląsk Cieszyński region. She performed an overview of the creative output motivated by the folklorist passion of the artist, with a particular focus on two compositions intended for a mixed a cappella choir. She also performed a melodic-harmonic, rhythmic and textual analysis of these words and she described the sonic language and the means of artistic expression which were applied. On the basis of folk sources which were found she described the extent to which the artist utilised them in his works. She also provided an insight into the execution-related problems which occurred during the realisation and she demonstrated the means to solve the said problems.

KEYWORDS: Jan Sztwiertnia, folk inspiration, folk melodies, vocal music