



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

Title: Elementy podhalańskie i kurpiowskie w wybranych kompozycjach polskich XX wieku

Author: Bogumiła Mika

Citation style: Mika Bogumiła. (2015). Elementy podhalańskie i kurpiowskie w wybranych kompozycjach polskich XX wieku. W: M. Szyndler (red.), "Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych i naukowych" (S. 161-182). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

BOGUMIŁA MIKA

Elementy podhalańskie i kurpiowskie w wybranych kompozycjach polskich XX wieku

W XX wieku muzyka ludowa wielokrotnie inspirowała wyobraźnię polskich kompozytorów. Tendencja do włączania elementów ludowych w muzykę artystyczną minionego stulecia zapoczątkowana została w twórczości Karola Szymanowskiego, który – by przywołać najsłynniejsze przykłady – na folklorze podhalańskim oparł swój balet *Harnasie*, a na folklorze kurpiowskim dwa cykle swych *Pieśni kurpiowskich*.

Muzyka ludowa stała się źródłem inspiracji (dostarczając również materiału dźwiękowego) dla wielu następnych generacji polskich kompozytorów. Oczywiście różne etapy rozwoju polskiej muzyki artystycznej w XX wieku mniej lub bardziej sprzyjały folklorystycznym inspiracjom.

Jeszcze przed II wojną światową z folkloru kurpiowskiego i góralskiego korzystali m.in.: Roman Maciejewski w *Pieśniach kurpiowskich* na chór mieszany (1929), Michał Kondracki w *Małej symfonii góralskiej* na 16 instrumentów (1930) i w *Suicie kurpiowskiej* na orkiestrę (1933) oraz Jan Ekier w *Suicie góralskiej* (1935).

W latach 50. XX wieku (czyli w okresie tzw. żelaznej kurtyny) obowiązywały w Polsce co prawda zasady estetyki normatywnej, równocześnie jednak kontynuowany był styl neoklasycyzy, a wraz z nim rozwijany nurt folklorystyczny. To w jego ramach do polskiego folkloru muzycznego sięgali m.in.:

— Andrzej Panufnik w *Sinfonia rustica* (1948), opartej na melodiach kurpiowskich, zaczerpniętych ze zbioru ks. Władysława Skierkowskiego;

- Zygmunt Mycielski w swej *Symfonii Polskiej* (1951, folklor podhalański);
- Bolesław Szabelski w *Trzeciej Symfonii* (1951, folklor kurpiowski);
- Tomasz Kiesewetter w *Symfonii Góralskiej* (1952);
- Kazimierz Serocki w *Symfonii pieśni* (1953, była to *II Symfonia*, folklor kurpiowski).

Cytaty z folkloru pojawiały się też m.in. w *Pieśniach kurpiowskich* Witolda Rudzińskiego.

Do najsłynniejszych kompozycji ostatnich dekad XX wieku należą z pewnością góralskie poematy symfoniczne Wojciecha Kilara: *Krzesany* (1974) oraz *Siwa mgła* (1979). W pierwszym pojawia się m.in. cytat z nuty sabalowej, drugi to opracowanie ludowej pieśni pod tym samym tytułem, zaczerpniętej ze śpiewnika *Górole, górole, góralska muzyka* wydanej przez PWM¹.

Różne były też sposoby korzystania przez twórców z materiału muzycznego zaczerpniętego z folkloru. Polski teoretyk i kompozytor Krzysztof Baculewski² wymienia cztery takie podejścia:

- opracowanie materiału ludowego (na ogół bez zmian lub z niewielkimi zmianami) w taki sposób, by stanowił on „osnowę melodyczną (formalną, tekstową etc.) utworu”³;
- wykorzystanie cytatów ludowych „wtopionych w »odautorską« całość”⁴;
- stylizacja muzyki ludowej;
- kreacja specyficznej atmosfery ludowej czy narodowej wyłącznie środkami kompozytorskimi (bez udziału cytatów czy zapożyczeń).

Na ogół kompozytorzy, pisząc muzykę „o folklorystycznym zabarwieniu”, korzystali z jednego lub kilku sposobów, czasami (jak Szymanowski) sięgali po wszystkie wymienione tu możliwości.

Przyjrzyjmy się kilku wybranym przykładom.

Karol Szymanowski

Stosunek Szymanowskiego do folkloru ewoluował w ciągu jego życia. Wcześniejsze negatywne nastawienie do wykorzystywanej muzyki ludowej w twórczości artystycznej (być może spowodowane wykorzystywaniem cytatów ludowych przez innych twórców w sposób niejako „akademicki”) Twórca z Atmy zmienił w ostatnim, tzw. narodowym okresie twórczości. Wówczas wypowiadał się już

¹ L. POLONY: *Kilar. Żywioł i modlitwa*. Kraków 2005, s. 119.

² K. BACULEWSKI: *Współczesność*. Cz. 1: 1939–1974. Warszawa 1996, s. 158.

³ *Ibidem*, s. 158.

⁴ *Ibidem*.

następująco: „Otóż żywotność pieśni czy ogólniej mówiąc; muzyki ludowej jest zjawiskiem bezwzględnie dodatnim; to jakby z głębi serca rasy wiecznie bijące źródło żywego natchnienia, jakby wydarte z łona gór złomy marmuru oczekujące tylko wysiłku twórczej ręki, zdolnej nadać im wiecznotrwale kształty prawdziwego dzieła sztuki”⁵.

Przy okazji tworzenia *Harnasiów* (a więc w latach 1923–1931) Szymanowski podkreślał bogactwo, jakie „kryje się w tym polskim »barbarzyństwie«” – czyli w folklorze. Przyznawał, że sam wreszcie odkrył to bogactwo. Pisał już nawet: „Pragnąłbym, by młoda generacja polskich muzyków zrozumiała, jakie bogactwo, odradzające anemiczną naszą muzykę, kryje się w tym polskim »barbarzyństwie«, które ja ostatecznie »odkryłem« i pojąłem – dla siebie”⁶. I dodawał: „Zresztą tę muzykę trzeba słyszeć, pijąc razem z góralami, żeby zrozumieć, o co tu chodzi”⁷.

Szymanowski podkreślał, że nie uznaje mechanicznego i fotograficznego przenoszenia pierwiastków folkloru do dzieła sztuki, ale w pewnych wypadkach „stylizacja i oparcie się na autentycznych źródłach jest oczywiście nieuniknione”⁸. Tak uzasadniał procedurę wtapienia cytatów w muzykę baletu *Harnasie*.

Szymanowski przyznawał też, iż *Harnasie* to „jedyne z [jego] dzieł (nie licząc opracowania pieśni ludowych polskich), oparte na folklorze górali tatrzańskich nie tylko w muzyce, ale jako widowisko sceniczne, będące obrazem życia i obyczajów tychże górali”⁹.

Badacze twórczości Szymanowskiego podkreślali jego głęboką i drobiazgową znajomość folkloru góralskiego, posuwali się nawet do stwierdzenia, iż „to właśnie ta autentyczność obyczajów i obrzędów stanowi bardzo istotny punkt oparcia dla nikłej i w zasadzie niezbyt przekonującej pod względem dramaturgicznym akcji, rozwijającej się na wątkach dawnych podań góralskich”¹⁰.

Właściwością folkloru tatrzańskiego, która szczególnie odpowiadała Szymanowskiemu, była nie tyle wielość jego melodii (czyli tzw. „nut”), ile różnorod-

⁵ K. SZYMANOWSKI: *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*. W: Karol Szymanowski, *Pisma*. T. I. *Pisma muzyczne*. Oprac. K. MICHAŁOWSKI. Wstęp: S. KISIELEWSKI. Kraków 1984, s. 269.

⁶ IDEM: *O muzyce góralskiej*. W: K. Szymanowski, *Pisma*. T. 1. *Pisma muzyczne...*, s. 107.

⁷ A. CHYBIŃSKI: *Karol Szymanowski a Podhale*. Kraków 1958, s. 21.

⁸ K. SZYMANOWSKI: Wzór listu do Jeana Rouchégo, dyrektora opery w Paryżu, załączony do korespondencji do Leonii Gradstein. Zakopane 10 X 1934, cyt. za.: K. MICHAŁOWSKI: *Karol Szymanowski. Katalog tematyczny dzieł i bibliografia*. Kraków 1967, s. 225

⁹ IDEM: Fragment listu z dn. 3 VII 1936 opublikowany przez Leonii Gradstein w „Ruchu Muzycznym” 1948, nr 3.

¹⁰ K. NOWACKI: *Rola folkloru góralskiego w „Harnasiach”*. W: Karol Szymanowski. *Księga sesji naukowej*. Warszawa 1964, s. 211.

ność i zmienność ich upostaciowania¹¹. W dodatku Twórca z *Atmy* sięgał po ów ludowy materiał w trojaki sposób:

- cytując *in crudo* melodie góralskie i opierając na nich części lub nawet całe sceny baletu;
- rozwijając lub przetwarzając cytat;
- czerpiąc inspiracje z folkloru dla tworzenia całkowicie własnych, indywidualnych w języku fragmentów *Harnasiów* (zresztą nieliczne to przykłady)¹².

I rzeczywiście obecność cytatów w *Harnasiach* (czy to *in crudo*, czy to rozwijanych i przetwarzanych, czy to wyłącznie dających impuls dla własnej inwencji kompozytora) jest bardzo silna, intensywna. Wokalna strona baletu i to zarówno w zakresie partii solowych, jak i chóralnych opiera się zasadniczo właśnie na cytatach. Można znaleźć co najmniej kilka takich przykładów:

- przyśpiewka otwierająca scenę trzecią (*Marsz zbójnicki*) – melodia wraz z tekstem *Hej idem w las* (przykłady 1. i 2.) – ta sama przyśpiewka jest podstawą sceny trzeciej, ale także wykorzystana została w scenie czwartej (part. nr 30, 31, 34) i w scenie ósmej (part. nr 95);
- przyśpiewka otwierająca scenę siódmą (*Taniec góralski*) (nr 44 w zbiorze Stanisława Mierczyńskiego *Muzyka Podbala*) (przykłady 3. i 4.);
- słynne solo tenorowe w ostatniej, dziewiątej scenie utworu (*Epilog*) – cytat melodii do tekstu *Powiedz ze mi, powiedz...* (podobno identyczna z melodią podaną Szymanowskiemu przez Adolfa Chybińskiego) (Szymanowski, scena 9, takty 3–17);
- druga część tego samego sola tenorowego w ostatniej, dziewiątej scenie utworu (*Epilog*) – cytat melodii nr 53 w zbiorze Mierczyńskiego *Muzyka Podbala* (Szymanowski, scena 9, takty 3–17) (przykłady 5. i 6.);
- chóralna scena otwierająca drugi obraz – (czyli scena szósta: 6a *Wesele*) – wykorzystana zapisana w notatniku piosenka pt. *Eli nuta* (Szymanowski, scena 6a, takty 8–17);
- chóralne zakończenie sceny szóstej: 6b (*Cepiny*);
- cała chóralna scena szósta: 6c (*Pieśń siubajów*) – wykorzystana pieśń *Jo za wodom, ty za wodom*;

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 212.

Przykład 1. S. Mierczyński, *Muzyka Podhala*: nr 92 – *Marsz Chataubińskiego*

Źródło: S. MIERCZYŃSKI: *Muzyka Podhala*. Kraków 1973, s. 80.

Przykład 2. K. Szymanowski, *Harnasie*, scena III, *Marsz zbójnicki*

Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Harnasie*. Dz. 24, op. 55, balet góralski w jednym akcie. Partytura. Kraków 1985, s. 26.

- chóralny, środkowy fragment sceny ósmej (*Wejście harnasiów. Taniec*) – melodia do słów *Spotkolek cie w lesie, widziolek cie w polu* – jest zbliżona do nr 48 w zbiorze Mierczyńskiego *Muzyka Podhala* i wpleciona między drugą i trzecią zwrotkę pieśni chóru ze słowami *Pocies chłopcy, pocies zbijać* – też znaną zbójnicką pieśń góralską.

Przykład 3. S. Mierczyński, *Muzyka Podbala*: nr 44 – *Ozwodna. Zakopiańska*

Źródło: S. MIERCZYŃSKI: *Muzyka Podbala*. Kraków 1973, s. 47.

Przykład 4. K. Szymanowski, *Harnasie*, scena VII, *Taniec góralski*

Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Harnasie*. Dz. 24, op. 55, balet góralski w jednym akcie. Partytura. Kraków 1985, s. 98.

Przykład 5. S. Mierczyński, *Muzyka Podhala*: nr 53 – *Ozwodna. Lipniczańska*

Źródło: S. MIERCZYŃSKI: *Muzyka Podhala*. Kraków 1973, s. 53.

Przykład 6. K. Szymanowski, *Harnasie*, scena IX, *Epilog*

Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Harnasie*. Dz. 24, op. 55, balet góralski w jednym akcie. Partytura. Kraków 1985, s. 138.

Jeśli zaś chodzi o partie instrumentalne *Harnasiów*, to folklor przenikał do nich przez takie wplatanie cytatu do przebiegu, które miało sprawić wrażenie „permutacji lub przetworzenia wprowadzonego wcześniej materiału melodycznego”¹³.

Co więcej, w *Harnasiach* wykorzystana jest też kilkakrotnie technika swobodnego montażu – czyli połączenia dwóch melodii (lub ich fragmentów) w jedną całość, nieobca zresztą praktyce góralskiej¹⁴. Tak dzieje się np.:

— już w początkowej melodii *Harnasiów* (przykład 7.) (która składa się z inicjalnej frazy *Nuty Sabalowej*, a następnie z innych wariantów owej nuty, motywów głównej melodii z *Wesela* i motywów melodii *Harnasia* z ostatniej sceny)¹⁵;

¹³ Ibidem, s. 221.

¹⁴ Ibidem, s. 215.

¹⁵ Podaję za: ibidem, s. 225.

Przykład 7. K. Szymanowski, *Harnasie*, scena I, *Redyk*

Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Harnasie*. Dz. 24, op. 55, balet góralski w jednym akcie. Partytura. Kraków 1985, s. 3.

- w partii tenorowego sola z ostatniej, dziewiętej części, gdzie zespolona jest nuta o jednym wierchu (czyli zbudowana z jednego powtórnego zdania), oparta o skalę podhalańską¹⁶ z melodią opartą na dwóch wierzach (czyli złożoną z dwóch różnych zdań), oscylującą tonalnie między „pentatoniką z jednym pieniem a niepełną skalą miksolidyjską”¹⁷;
- w dominującej melodii (5-taktowej) jednego z fragmentów *Tańca zbójnickiego* (przykład 8.) (która powstała w wyniku zestawienia czołowego motywu *Nuty Sabatowej* otwierającej *Harnasie* oraz motywu końcowego i frazy początkowej melodii z notatnika (wprowadzonej także do *Wesela*¹⁸).

Przykładem modyfikacji w *Harnasiach* oryginalnego cytatu góralskiego może być natomiast scena *Wesela*, w której to Szymanowski „rozszczepiał” linię melodyczną częściej, niż ma to miejsce w oryginale, uwypuklając tym samym heterofoniczny charakter dwugłosu. Zakończenie sceny zmienione na bardziej zdecydowane pomogło tymczasem w konstrukcji bardziej uroczystego charakteru pieśni¹⁹ (a więc bardziej przystającego do uroczystości zaślubin).

Stylizacja w *Harnasiach* dokonuje się choćby za sprawą nawiązań do brzmienia kapeli góralskiej (*Taniec góralski*) i pewnych rozwiązań instrumentacyjnych („przeniesienie na instrumenty orkiestry partii prymu oraz imitacja brzmienia dud”²⁰). Sam *Taniec góralski*, stanowiący scenę pod względem melodycznym w ponad 3/4 przebiegu, jak obliczył Kazimierz Nowacki, opierającą się na materia-

¹⁶ Termin „podhalańska” został wprowadzony przez Adolfa Chybińskiego na określenie skali lidyjskiej z obniżonym VII stopniem, np. c-d-e-fis-g-a-b, podają za: T.A. ZIELIŃSKI: *Szymanowski. Liryka i ekstaza*. Kraków 1997, s. 248.

¹⁷ Por.: K. NOWACKI: *Rola folkloru góralskiego...*, s. 214–215.

¹⁸ Ibidem, s. 223–224.

¹⁹ Ibidem, s. 216.

²⁰ Ibidem, s. 217.

le zapisanym przez Mierczyńskiego²¹, jest przykładem wykorzystania techniki szeregowej. „Szeregowość polega m.in. na tym, że każdy kolejny odcinek jest bądź powtórzeniem już cytowanej nuty, bądź wprowadzeniem nowej”²². Ciekawostką świadczącą o niezwyklej umiejętności tworzenia muzyki góralskiej, ale bez udziału jej oryginalnego materiału, jest natomiast sekunda w scenie 7 *Harnasiów*²³, który został skonstruowany przez Szymanowskiego „na wzór sekundu kapeli góralskiej”²⁴.



Przykład 8. K. Szymanowski, *Harnasie*, scena V, *Taniec zbójnicki*, t. 34–38

Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Harnasie*. Dz. 24, op. 55, balet góralski w jednym akcie. Partytura. Kraków 1985, s. 56–57.

Harnasie niemal w całości są zatem oparte o folklor góralski. Różne „nuty” tatrzańskie rozbrzmiewają w nich czy to w postaci cytatów *in crudo* – stanowiąc podstawę fragmentów lub nawet całych scen baletu, czy to służąc za materiał do przekształceń i rozwinięć. Te improwizacyjne przekształcenia, tak w zakresie melodyki, jak i rytmiki – z jednej strony bliskie są góralskiej praktyce wykonawczej²⁵, z drugiej stały się udaną metodą „wyrażenia własnej indywidualności kompozytorskiej”²⁶ Szymanowskiego. Praktyka montażu, ze sporą ilością ogniw zmontowanej melodii i często prowadząca do zatarcia granic między cy-

²¹ Ibidem, s. 218.

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 219.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 221.

²⁶ Ibidem, s. 223.

tatem a jego przetworzeniem, również pomagała w stworzeniu melodii nabierających „cech uogólnienia góralskiego folkloru”²⁷ i sprzyjała syntezie „materiału ludowego z rysami indywidualnego stylu kompozytora”²⁸. Nie brakuje też w baletcie ujęć stylizacyjnych opracowanych w indywidualnym języku muzycznym Szymanowskiego, czerpiących inspiracje z folkloru, choć nieprzywołujących go.

Dodajmy jeszcze, że folklor podhalański był dla Szymanowskiego tak silną inspiracją, że pojawił się on jeszcze w *II Kwartecie smyczkowym* op. 56 z 1927 roku (w II części pojawia się cytat pieśni zbójnickiej z II obrazu *Harnasiów – Pocięz chłopcy...*, a dla III części tematem głównym jest wariant góralskiej *Nuty Sabalowej* – ten sam, który został użyty w zakończeniu *Tańca zbójnickiego* w *Harnasiach*). Góralska *Nuta Sabalowa* pojawiła się również w pierwszym mazurku Szymanowskiego z cyklu *20 mazurków* op. 50 z lat 1924–1925.

Grażyna Bacewicz

Do folkloru podhalańskiego sięgnęła również Grażyna Bacewicz w swym *III Koncercie skrzypcowym* z 1948 roku. Sama kompozytorka wyznała, że starała się z tego (podhalańskiego) folkloru zaczerpnąć, poza klimatem, typowe zwroty melodyczne, zestawienia harmoniczne i cechy rytmiczne²⁹. Do muzyki góralskiej Bacewicz sięgnęła – precyzyjnie mówiąc – trzykrotnie: oba tematy w części II i temat poboczny w części III oparte są na autentycznych podhalańskich melodiach ludowych (np. II temat II części to nuta sabalowa *Ej idzie se Janicek, ej pod wierchowiny*, zanotowana pod nr 2 u Adolfa Chybińskiego w zbiorze *Od Tatr do Bałtyku* (przykłady 9. i 10.)³⁰). Jednak – na co zwraca uwagę muzykolog Małgorzata Gąsiorowska – i pozostałe fragmenty muzyki często nawiązują wyraźnie do folkloru podhalańskiego, co przejawia się w eksponowaniu kwarty lidyjskiej (w obu tematach części II), skali podhalańskiej w wielu pobocznych wątkach oraz w budowaniu frazy melodycznej na ogół o kierunku opadającym³¹.

U Bacewicz tematy podhalańskie nie są tak wyraźnie rozpoznawalne, jak u Szymanowskiego. Stanowią one nie tyle stylizację melodii ludowych, co ich przekomponowanie. Dodajmy jeszcze, że zwrot Bacewicz ku poetyce muzycznej Szymanowskiego (a więc pośrednio ku muzyce góralskiej) wiąże się z prak-

²⁷ Ibidem, s. 225.

²⁸ Ibidem.

²⁹ M. GAŚSIOROWSKA: *Bacewicz*. Kraków 1999, s. 175.

³⁰ Ibidem, s. 176.

³¹ Ibidem.

tyką estradową Bacewicz i częstym wykonywaniem przez nią muzyki Szymanowskiego (zwłaszcza jego *I Koncertu skrzypcowego*)³².

2

Ej idzie se Ja-ni-cek, ej po-pod wie:cho - wi - ny.
Gwi - zda se i śpiewa, po - jad nie-dźwiedzi - ny.

Przykład 9. Nuta sabalowa *Ej idzie se Janicek, ej pod wierchowiny*, zanotowana pod nr 2 u Adolfa Chybińskiego w zbiorze *Od Tatr do Bałtyku*

Źródło: A. CHYBIŃSKI: *Od Tatr do Bałtyku*. Cz. I. Kraków 1950, s. 27.

Przykład 10. Grażyna Bacewicz, *III Koncert skrzypcowy* – II temat II części

Źródło: G. BACEWICZ: *III Koncert skrzypcowy, wyciąg fortepianowy*. Kraków 1978, s. 23.

Wojciech Kilar – *Krzesany*

W pewnym sensie kontynuację pomysłu wykorzystanego przez Szymanowskiego w *Harnasiach* stanowi *Krzesany* Kilara skomponowany w 1974 roku. Jak jednak zauważyła Zofia Helman, ta podobna idea realizowana jest tutaj „nowszymi środkami muzycznymi, m.in. z zastosowaniem aleatorycznej improwizacji”³³. Śląskiemu twórcy nie chodzi bowiem o zabiegi stylizacyjne, ale „o oddanie klimatu emocjonalnego wywołanego kontaktem z muzyką góralską”³⁴.

Pomińmy w niniejszym opracowaniu fenomen zaistnienia *Krzesanego* na polskiej scenie muzycznej (zwłaszcza na Warszawskiej Jesieni w 1974 roku) i re-

³² Ibidem, s. 178.

³³ Z. HELMAN: *Dylemat muzyki polskiej XX wieku – styl narodowy czy wartości uniwersalne*. W: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*. Red. A. CZEKANOWSKA. Kraków 1995, s. 190–191.

³⁴ Ibidem.

akcje, jakie ta kompozycja wzbudziła zarówno u krytyków, jak i u polskiej publiczności. Co dla nas istotne, to sposób uobecnienia góralszczyzny przez Kilara w jego symfonicznym poemacie.

Joanna Wnuk-Nazarowa uznała *Krzesanego* Kilara za cykl tańców góralskich poprzedzonych inwokacją – precyzyjniej zaś za wierne odwzorowanie zbójnickiego³⁵.

Ducha muzyki góralskiej i zbójnickiej katowicki Twórca przywołuje właśnie bowiem w oparciu o cytaty muzyki Podhala. Druga faza poematu (t. 74–566), która ma charakter właściwego tańca, rozpoczyna się cytatem z *Nuty Sabatowej* ze zbioru *Muzyka Podhala* Mierczyńskiego (t. 74–135) (przykłady 11. i 12.). W dalszym przebiegu tej fazy można upatrywać parafrazowania góralskiej nuty *Hej idem w las*. Zaś finałowa apoteoza kompozycji oparta jest na kolejnym cytacie ze zbioru Mierczyńskiego. Tym razem podstawą muzyki Kilara stał się bowiem „zwyrtany” o tytule: *Do zbójnickiego, do zwyrtu* (od t. 711) (przykłady 13. i 14.).

W ten sposób, podobnie jak u Szymanowskiego, w przypadku *Krzesanego* Kilara cytaty oryginalnej muzyki góralskiej stały się podstawą nowej XX-wiecznej kompozycji, a idiom muzyki artystycznej znalazł swe cenne źródło w tym, co autentyczne, swojskie, ludowe.



Przykład 11. S. Mierczyński, *Muzyka Podhala*, nr 3 – *Nuta Sabatowa nr 3*

Źródło: S. MIERCZYŃSKI: *Muzyka Podhala*. Kraków 1973, s. 18.

³⁵ J. WNUK-NAZAROWA: *Krzesany czy zbójnicki*. W: „Zeszyty Naukowe Zespołu Analizy i Interpretacji Muzyki” nr 4. Red. K. DROBA. Kraków 1979, s. 43–52.

gng gr $\frac{2}{4}$ (♩=ca 90) 80

MF quasi MP [lungo poss.]

vn I 1 2 3

Detailed description: This musical score is for Example 12. It features a gong (gng gr) and violin I (vn I) parts. The gong part is marked with a dynamic of MF quasi MP and includes the instruction [lungo poss.]. The tempo is indicated as approximately 90 beats per minute. A circled number 80 is placed above the staff. The violin I part consists of three staves (1, 2, 3) playing a melodic line.

Przykład 12. W. Kilar, *Krzesany* – cytat z *Nuty Sabalowej*Źródło: W. KILAR: *Krzesany, poemat symfoniczny*. Partytura. Kraków 1999, s. 16.

715

Molto rustico, con gran forza e vigore

$\frac{2}{4}$ FFF

ptti a 2

vn I 1-12

vn II 1-12

1-4 unis. vl

5-7 unis.

8-10 unis.

1-4 unis. vc

5-7 unis.

8-10 unis.

1-4 cb

5-8

Detailed description: This musical score is for Example 13. It features a woodwind section (ptti a 2), violin I (vn I) and II (vn II) sections, and string sections (vl, vc, cb). The tempo is marked Molto rustico, con gran forza e vigore. The dynamics are FFF. The woodwind part is marked with a circled number 715. The string parts are divided into sections (1-4, 5-7, 8-10 unis.).

Przykład 13. W. Kilar, *Krzesany*, cytat *Do zbójnickiego*Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Harnasie*. Dz. 24, op. 55, balet góralski w jednym akcie. Partytura. Kraków 1985, s. 72.



Przykład 14. S. Mierczyński, *Muzyka Podbala*, nr 101 – *Do zbójnickiego. Do zwyrtu*

Źródło: S. MIERCZYŃSKI: *Muzyka Podbala*. Kraków 1973, s. 86.

Folklor kurpiowski

Szymanowski

W przypadku folkloru kurpiowskiego urzekło kompozytora bogactwo i piękno kurpiowskich melodii (pisał wręcz, że „melodie te są cudowne”³⁶). Znaczenie odgrywały również archaiczne walory językowe tekstu kurpiowskiego; pisał: „gwara kurpiowska jest tak śliczna i oryginalna, że chciałbym ją zachować *intacte*”³⁷.

Po folklor kurpiowski Szymanowski sięgnął trzykrotnie, w *6 pieśniach kurpiowskich* na chór *a cappella*, wydanych w Poznaniu w 1929 roku (bez nr opusowego), w *12 Pieśniach kurpiowskich* na głos z fortepianem op. 58 w trzech zeszytach z lat 1934–1935 wydanych w Warszawie oraz w *Pieśni kurpiowskiej* na skrzypce z fortepianem, wydanej w Wiedniu w 1931 roku (jest to transkrypcja pieśni solowej nr 9 z op. 58 *Zarzyjz-ze kuniu* dokonana wspólnie z Pawłem Kochańskim, wtórna w stosunku do pierwowzoru). Dla obu wokalnych zbiorów pierwowzorem była *Puszcza Kurpiowska w pieśni* ks. Władysława Skierkowskiego (wydana w latach 1928–1934, w dwóch częściach, druga w trzech zeszytach). Szymanowski korzystał z melodii zapisanych w zeszytach wydanych w latach 1928 i 1929.

³⁶ Za: T. CHYLIŃSKA: *Karol Szymanowski i jego epoka*. T. 2. Kraków 2008, s. 360.

³⁷ *Ibidem*, s. 360.

Dyspozycja cytatów pieśni ludowych wykorzystanych w pieśniach kurpiowskich Szymanowskiego przedstawia się następująco³⁸:

Tabela 1. 6 pieśni kurpiowskich na chór *a cappella* Szymanowskiego

Tytuły pieśni Szymanowskiego	<i>Puszcza Kurpiowska w pieśni</i> ks. Władysława Skierkowskiego
1. <i>Hej wolki moje</i>	część I nr 45
2. <i>A chtoż tam puka</i>	część I nr 29, melodia nr 28
3. <i>Niech Jezus Chrystus</i>	część I nr 64
4. <i>Bzicem kunia</i>	część I nr 39
5. <i>Wyrzundzaj się</i>	część I nr 19
6. <i>Panie muzykancie</i>	część I nr 17

Źródło: J. STĘSZEWSKI: „*Muzyka w muzyce*” polskich kompozytorów od XVII do XX wieku. O cytowaniu ludowych melodii. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza (maszynopis rozprawy habilitacyjnej). Poznań 1994, s. 70.

Tabela 2. 12 Pieśni kurpiowskich na głos z fortepianem op. 58 Szymanowskiego

Tytuły pieśni Szymanowskiego	<i>Puszcza Kurpiowska w pieśni</i> ks. Władysława Skierkowskiego
1. <i>Lecioly zórazie</i>	część II, zeszyt I, nr 366
2. <i>Wysła burzycka</i>	część I, nr 55
3. <i>Uwóz mamó</i>	część II, zeszyt I, nr 377
4. <i>U jeziorczka</i>	I cytat: część II, zeszyt I, nr 239 II cytat: część II, zeszyt I, nr 238
5. <i>A pod borem</i>	część II, zeszyt I, nr 371
6. <i>Bzicem kunia</i>	część I, nr 39
7. <i>Ściani dumbek</i>	część II, zeszyt I, nr 128
8. <i>Leć po głosie po rosie</i>	część II, zeszyt I, nr 127
9. <i>Zarzyj ze kuniu</i>	część II, zeszyt I, nr 380
10. <i>Ciamna nocka ciamna</i>	I cytat: część II, zeszyt I, nr 132 II cytat: część II, zeszyt I, nr 131
11. <i>Wysły rybki wysły</i>	część II, zeszyt I, nr 288
12. <i>Wszyscy przyjechali</i>	część I, nr 42

Źródło: J. STĘSZEWSKI: „*Muzyka w muzyce*” polskich kompozytorów od XVII do XX wieku. O cytowaniu ludowych melodii. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza (maszynopis rozprawy habilitacyjnej). Poznań 1994, s. 70.

³⁸ Por.: J. STĘSZEWSKI: „*Muzyka w muzyce*” polskich kompozytorów od XVII do XX wieku. O cytowaniu ludowych melodii. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza (maszynopis rozprawy habilitacyjnej). Poznań 1994, s. 70.

Co można zauważyć, podstawą dwóch pieśni solowych (*U jeziorzecka* i *Ciamna nocka ciamna*) stały się dwie pieśni z kurpiowskiego cyklu Skierkowskiego, dlatego Szymanowski skorzystał w sumie z 19 różnych cytatów melodii ludowych w swych 17 utworach.

We wszystkich inspirowanych folklorem kurpiowskim pieśniach Szymanowski starał się wydobyć cechy wyrazowe charakterystyczne dla muzyki tego regionu. Kompozytora interesował materiał o najwyraźniejszych cechach archaicznych, a nadrzędnym elementem kształtowania formy była faktura. Dlatego wybierał melodie proste, o wyraźnych cechach archaicznych. Melodie oryginalne przeobrażał przez interpolacje, cząstkowe repetycje i transpozycje. W rezultacie prymitywizm autentyku sąsiaduje tu z obcymi mu wyszukaną harmonią, polifonią, dynamiką, agogiką i artykulacją. W rezultacie Szymanowski, sięgając po folklor kurpiowski, uzyskał niezwykły efekt, jakim było mistrzowskie i wyrafinowane zespolenie ludowego autentyku z ekspresją „sztuki wysokiej”.

Bolesław Szabelski – II i III *Symfonia*

Nieco inaczej przedstawia się obecność folkloru w przypadku Szabelskiego i jego *II Symfonii* i *III Symfonii*. Tutaj użyte melodie ludowe stały się jedynie pretekstem dla własnych poszukiwań twórczych. Przy okazji drugiej z tych kompozycji Baculewski zauważył: „Ludowe tematy (kurpiowskie, opolskie) ukazują Szabelski tak, że słuchacz rychło zapomina o ich pochodzeniu (o ile w ogóle zauważył ich ludowość), a kompozytorowi bynajmniej nie zależy, by mu o tym przypominać”³⁹.

II Symfonia (1929–1932) Szabelskiego należy do I fazy jego twórczości, tej inspirowanej późnym romantyzmem i wykazującej podobieństwa z muzyką Szymanowskiego⁴⁰. Kompozycja stanowi wręcz, wyraz hołdu dla Szymanowskiego, którego Szabelski był uczniem w warszawskiej klasie kompozycji⁴¹. Podobieństwa wykazują rozwiązania techniczne stosowane przez obu twórców, jak i fascynacja folklorem kurpiowskim jako źródłem inspiracji własnej muzyki (cytaty folkloru kurpiowskiego zawarte w *II Symfonii* Szabelskiego). Zarówno Szymanowski (w chóralnej wersji *Pieśni kurpiowskich*), jak i Szabelski w *II Symfonii* korzystali z tego samego zbioru Skierkowskiego: *Puszcza Kurpiowska w pieśni* (Płock 1928–1929).

³⁹ Por.: K. BACULEWSKI: *Współczesność*. Cz. 1: 1939–1974. Warszawa 1996, s. 164.

⁴⁰ L. MARKIEWICZ: *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość*. Kraków 1995, s. 137.

⁴¹ Por.: IDEM: *II Symfonia Bolesława Szabelskiego. Inspiracje – warsztat – stylistyka*. Katowice 1988, s. 7–32.

Obecność folkloru kurpiowskiego w *II Symfonii* Szabelskiego realizuje się zarówno przez zaczerpnięte zeń cytaty *in crudo*, jak i przez wariacyjne przekształcenia kurpiowskiej motywy. Podobieństwo z traktowaniem folkloru przez Szymanowskiego uwidacznia się w procedurze technicznej, zgodnie z którą śląski twórca traktuje ludowy pierwowzór jako „punkt wyjścia do swobodnego snucia melodycznego”⁴². Ale podobnie jak u Twórcy z Atmy (np. w omawianych *Harnasiach*), wyraźne podobieństwo z pierwowzorami ludowymi jest uchwytne przez zestawienie oryginałów ze zbioru Skierkowskiego z przekształceniami Szabelskiego (przykłady 15. i 16.).

b) Skierkowski *Pocóżęcie kawaliry...*



Przykład 15. Ks. W. Skierkowski, *Puszcza Kurpiowska w pieśni: Pocóżęcie kawaliry...*

Źródło: L. MARKIEWICZ: *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość*. Kraków 1995, s. 23.

3 a) *II Symfonia*, t. 37–40



Przykład 16. B. Szabelski, *II Symfonia*, t. 37–40

Źródło: L. MARKIEWICZ: *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość*. Kraków 1995, s. 23.

b) Skierkowski *Wszyscy przyjechali...*



Przykład 17. Ks. W. Skierkowski, *Puszcza Kurpiowska w pieśni: Wszyscy przyjechali...*

Źródło: L. MARKIEWICZ: *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość*. Kraków 1995, s. 23.

Szabelski, podobnie jak Szymanowski, zwykle wiernie cytował – przytaczał motyw czołowy danej pieśni ludowej, a potem rozwijał go improwizacyjnie, nie stroniąc od chromatycznej ornamentyki czy pasażowych figuracji⁴³. Czasami tworzył własną linię melodyczną na zasadzie podobieństwa do ludowego pierwowzoru (a na istnienie tego ostatniego może wskazywać kształt melodyki).

⁴² Ibidem.

⁴³ Por.: Ibidem.

t. 60

Przykład 18. B. Szabelski, *II Symfonia*, t. 60–61

Źródło: L. MARKIEWICZ: *II Symfonia Bolesława Szabelskiego. Inspiracje – warsztat – stylistyka*. Katowice 1988, s. 26.

Inspiracje folklorem kurpiowskim dostrzegalne są w *II Symfonii*, zdaniem Leona Markiewicza również przez rytmy oberkowe w metrum $\frac{3}{8}$, oscylacje metryczne⁴⁴ oraz ornamentykę kurpiowską⁴⁵.

Trzeci temat *II Symfonii* – czyli główny temat Allegra wywodzi się z kurpiowskiej pieśni *Wszyscy przyjechali*, choć odbiega od swego pierwowzoru tempem, artykulacją i znaczną rozbudową meliczno-rytmiczną (przykłady 17. i 18.). W utworze pojawia się też cytata melodii kurpiowskiej *Jechali panowie*, która przez Szabelskiego została poddana wariacyjnemu opracowaniu⁴⁶.

O wykorzystaniu motywiki ludowej w *II Symfonii* przez Szabelskiego pisał Markiewicz następująco:

Niewątpliwie do najciekawszych cech własnych muzyki Szabelskiego należą w *II Symfonii* zjawiska melodyczne oraz tonalno-harmoniczne. Główną cechą melodyki jest ustawiczna zmienność w jej eksponowaniu. Świadczą o tym liczne przykłady, w których ani razu nie wystąpiło to samo ukształtowanie tematu głównego lub pobocznego czy też wierne odwzorowanie cytatu ludowego lub kościelnego. Rozmaite warianty motywów czołowych, nieoczekiwane wolty rysunku melodycznego, rozwój melodii nie skrępowany ani tonalnością ani też więzami stałej metryki czy symetrii właściwej dla budowy okresowej, skłon-

⁴⁴ Np. przez odpowiednio dobrany podział metryczny z dominacją triol ósemkowych zdających się wskazywać na metrum $\frac{3}{8}$ z oscylacją metrum $\frac{2}{8}$ lub nieregularnych czwórek w metrum $\frac{3}{8}$.

⁴⁵ Por.: L. MARKIEWICZ: *II Symfonia Bolesława Szabelskiego...*, s. 7–32.

⁴⁶ Ibidem, s. 29.

ność do ornamentyki – wszystko to wskazuje na godny podziwu zmysł Szabelskiego do nieustannej świeżości myśli muzycznych⁴⁷.

Folklor kurpiowski stanowi też „istotne źródło motywiczne”⁴⁸ w *III Symfonii* (z 1951 roku) Szabelskiego. „Najwyraźniej występuje on w II temacie części I; ślady meliki i rytmiki kurpiowskiej pojawiają się w kantylenie części III; chorałowy finał – to pieśń dziadowska zasłyszana przez Szabelskiego w młodości”⁴⁹. Co ważne, „we wszystkich tych przypadkach folklor nie jest stylizowany; jako konkretny materiał muzyczny podlega obróbce kompozytorskiej”⁵⁰.

10 Allegro moderato (ma non troppo)

Przykład 19. B. Szabelski, *III Symfonia*, I część

Źródło: B. SZABELSKI: *III Symfonia*. Partytura. Kraków 1954, s. 15.

⁴⁷ Ibidem, s. 31.

⁴⁸ IDEM: *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość...*, s. 53.

⁴⁹ Ibidem, s. 53.

⁵⁰ Ibidem.

Jeśli charakterystyczną cechą melodyki wywodzącej się z folkloru kurpiowskiego *II Symfonii* Szabelskiego była tendencja do chromatyzacji⁵¹, to w przypadku *III Symfonii* typową stała się melodyka o „nadmiernie” wydłużonych wartościach rytmicznych, o charakterze diatonicznym na tle ożywienia rytmicznego w głosach jej towarzyszących⁵².

W *III Symfonii* z kolei ludowe pierwowzory zostają czasami podporządkowane figuracji barokowej (typowej dla tego utworu). Tak dzieje się np. w I części tej *Symfonii* (nr 10, przykład 19.). W III części tej kompozycji również pojawia się motywika kurpiowska, reprezentująca „typ melodyki »nieskończonej«” – jak pisze Markiewicz⁵³; cytat jest najpierw oryginalnie przytoczony, potem indywidualnie, kontrapunktycznie przez twórcę rozwijany (przykład 20.).



Przykład 20. B. Szabelski, *III Symfonia*, III część

Źródło: L. MARKIEWICZ: *Cechy stylistyczne muzyki Bolesława Szabelskiego*. „Zeszyt Naukowy PWSM”. Z. 1. Katowice 1962, s. 13.

Markiewicz, komentujący korzystanie z motywiki folklorystycznej u Szabelskiego stwierdził, że w przeciwieństwie do innych twórców pozostających pod wpływem Strawińskiego czy Szymanowskiego, nie dążył on do stworzenia mniej lub bardziej wiernej stylizacji muzyki ludowej. Ponadto, tematy oparte na melodiach ludowych u Szabelskiego nie tylko odbiegają od swego pierwowzoru, ale każdorazowo przyjmują inną postać⁵⁴.

⁵¹ Por.: IDEM: *Cechy stylistyczne muzyki Bolesława Szabelskiego*. W: „Zeszyt Naukowy PWSM”. Z. 1. Katowice 1962, s. 7.

⁵² Ibidem, s. 9.

⁵³ Ibidem, s. 13.

⁵⁴ Por.: L. MARKIEWICZ: *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość...*, s. 154.

Cytat pełnił też u Szabelskiego ważną funkcję harmoniczną. Przy okazji wykorzystania melodii obcych (ich cytowania i przekształcania) pojawiały się jednak też odniesienia tonalne (w śladowych resztkach)⁵⁵.

Uwagi końcowe

W 1965 roku polska muzykolog Zofia Lissa uznała, że cytaty z folkloru nie mogą być w ogóle uznane za cytaty⁵⁶, bo ludowe, autentyczne melodie „stanowią dobro powszechne”⁵⁷, a kompozytor identyfikuje się z nimi jak z własnymi pomysłami i nie odczuwa ich „obcości” („obcości” folkloru). Nie możemy zatem odróżnić cytatu od materiału przetwarzanego.

Stanowisko polskiej muzykolog nie wydaje się jednak słuszne, bo przecież melodie zaczerpnięte z folkloru są wyraźnie zróżnicowane nie tylko względem siebie (inne dla muzyki góralskiej, inne dla śląskiej, a jeszcze inne – dla np. kurpiowskiej), ale i odróżnialne od idiomu konkretnego kompozytora. Folklor jako materiał muzyczny – ze swymi istotnymi cechami melodycznymi i rytmicznymi – dostarcza swoistego idiomu dla twórczości artystycznej. Idiomu rozpoznawalnego dla słuchacza, różnego od języka dźwiękowego danego kompozytora. Idiomu czy to ubogacającego warstwę semantyczną muzyki, czy nawet prowokującego pewne znaczenia symboliczne.

Szczególne zainteresowanie folklorem podhalańskim i kurpiowskim wynikało nie tylko z piękna i oryginalności tego folkloru, ale z pewnych zakorzenionych w muzyce tych regionów cech prapolskich. Było to, zarówno w przypadku muzyki podhalańskiej, jak i kurpiowskiej, skupienie w niej pierwotnych elementów polskiego folkloru muzycznego. Kulturę Kurpiów łączy z kulturą podhalańską poczucie niezależności, wolności. „Tak jak Górale, Kurpie nie byli ani szlachtą, ani chłopami, byli wolnymi osadnikami posiadającymi nadane im prawo i podlegali bezpośrednio królom”⁵⁸ – pisała Teresa Chylińska. Ta odmienność kulturowa w stosunku do innych, rolniczych regionów i ich mieszkańców, przejawia się również w cechach: pięknie i odmienności muzyki podhalańskiej i kurpiowskiej.

⁵⁵ Ibidem, s. 147.

⁵⁶ Z. LISSA: *O cytacie w muzyce*. W: Z. LISSA: *Szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1965, s. 310.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ T. CHYLIŃSKA: *Karol Szymanowski i jego epoka...*, s. 361.

I prawdopodobnie również z powodu tych właśnie cech ludowa muzyka podhalańska i kurpiowska wzbudzała zainteresowanie polskich kompozytorów. Głęboko zakorzeniony w niej element narodowy stawał się atrakcyjnym, swoistym materiałem znaczeniowym dla nowo tworzonej muzyki.

BOGUMIŁA MIKA

Podhalańské a kurpiowské prvky ve vybraných polských skladbách 20. století

S h r n u t í

V 20. století lidová hudba mnohokrát inspirovala představivost polských hudebních skladatelů. Tendence k začleňování lidových prvků do umělecké hudby, zahájená tvorbou Karola Szymanowského, pokračovala po několik následujících generací tvůrců. Tento text soustředí se nejdříve naskladby *Harnasie* a *Pieśni kurpiowskie* Szymanowského, se dále věnuje vybraným polským skladbám autorství Wojciecha Kilara, Grażyny Bacewiczové a Bolesława Szabelského, které čerpají z podhalaňského a kurpiowského folkloru. Krása lidové hudby těchto oblastí a národní prvek v ní hluboce zakořeněný se v uplynulém století stávaly atraktivním svěbytným významovým materiálem pro nově vytvářenou uměleckou hudbu. Neustále také potvrzovaly aktuální životnost lidového prvku.

Klíčová slova: podhalaňská hudba, kurpiowská hudba, hudební citát.

BOGUMIŁA MIKA

Folk elements of the Podhale and the Kurpie regions in selected Polish compositions of the 20th century

S u m m a r y

Folk music repeatedly inspired the imagination of Polish composers throughout the 20th century. The tendency to include folk motifs in artistic music started by Karol Szymanowski was continued by the next few generations of artists. The following paper, starting from Szymanowski's *Harnasie* and *Pieśni kurpiowskie*, discusses selected compo-

sitions of Wojciech Kilar, Grażyna Bacewicz and Bolesław Szabelski inspired by folklore of the Podhale and the Kurpie regions. The beauty of the folk music of these regions and the deep-rooted in it element of nativity became, in the past century, an attractive and significantly meaningful material for the newly composed artistic music. These compositions proved the ongoing inspiration with folk elements.

Key words: the Podhale music, the Kurpie music, music quote.