



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

Title: Inspiracje folklorem w twórczości Jana Gawlasa : charakterystyka wybranych utworów

Author: Danuta Zoń-Ciuk

Citation style: Zoń-Ciuk Danuta. (2015). Inspiracje folklorem w twórczości Jana Gawlasa : charakterystyka wybranych utworów. W: M. Szyndler (red.), "Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych i naukowych" (S. 205-226). 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

DANUTA ZOŃ-CIUK

Inspiracje folklorem w twórczości Jana Gawlasa – charakterystyka wybranych utworów

Postać Jana Gawlasa, niewątpliwie silnie wpisana w śląską rzeczywistość muzyczną okresu międzywojennego, a szczególnie po 1945 roku, bezpośrednio po śmierci artysty została nieco zapomniana. Wielość funkcji, jakie spełniał artysta w muzyce rodzimego regionu, czyni z niego postać wyjątkową i bardzo ważną dla rozwoju różnych dziedzin życia muzycznego regionu, tym bardziej że jakość dokonań tego artysty w roli twórcy, wykonawcy, nauczyciela, organizatora i społecznika była zawsze najwyższej miary. Oczywiście na plan pierwszy wysuwa się tutaj jego twórczość kompozytorska.

Ze Śląskiem Cieszyńskim Gawlas związany był nie tylko miejscem urodzenia w Żukowie Dolnym na Zaolziu (dzisiaj Republika Czeska), ale i korzeniami, poprzez matkę wywodzącą się ze znanego „muzykanckiego” rodu Kawuloków. A tak o tym pisze Ryszard Gabryś: „Zakres i rodzaj działania wyznaczały mu tradycje kulturowe i rzeczywistość Śląska Cieszyńskiego, a później Górnego; niesłabnące nigdy poczucie więzi z tą ziemią i jej folklorem nadało jego twórczości ton narodowy i jednocześnie lokalny, swojski”¹.

W kontekście dokonań innych twórców związanych z tym regionem, m.in. takich jak Oskar Zawisza², Jerzy i Stanisław Hadynowie, Władysław Macu-

¹ R. GABRYŚ: *O Janie Gawlasie*. W: *Jan Gawlas. Harmonia funkcyjna*. Kraków 1973, s. 267.

² Oskar Zawisza (1878–1933), kompozytor, działacz oświatowy i kulturalny, autor *Śpiewnika górniczego*, oper: *Dożynki*, *Święta Barbara* i *Czarne diamenty*.

ra³, Karol Hławiczka⁴, Jan Sztwiertnia, polskich kompozytorów na Zaolziu czy młodszych generacji, miejsce Gawlasa uznać wypada za jedno z pierwszoplanowych, zarówno dla rozmiarów prowadzonej przez niego działalności artystycznej, jak też z uwagi na odrębną stylistykę dzieł, których wartość umacnia się z upływem czasu.

Swoje pierwsze kroki związane z przyszłym zawodem i jednocześnie wielką pasją stawiał jako autodydakta. „Fascynujący był fakt, że Jan Gawlas rozpoczął działalność kompozytorską o własnych siłach, jako samouk – a tacy ludzie zawsze mi imponowali i służyli wzorem – oraz, że już pierwsze jego dzieła opublikowano i szeroko upowszechniano w zespołach chóralnych, tym samym stały się własnością polskiej kultury narodowej”⁵. Tak wspominał go w jednej z publikacji jego serdeczny przyjaciel i współpracownik, Adolf Dygacz⁶.

Chóralistyką zainteresował się Gawlas bardzo wcześnie, już podczas nauki w Seminarium Nauczycielskim w Cieszynie, gdzie otrzymał niezbędną wiedzę z zakresu teorii muzyki i prowadzenia zespołów muzycznych. Swą praktykę rozpoczął od kierowania chórem wyznaniowym w Ligotce Kameralnej na Zaolziu. Po maturze zajmował się pracą dydaktyczną, najpierw na Bobrku w Cieszynie, a następnie po eksternistycznym zdaniu egzaminów w Konserwatorium we Lwowie, w szkolnictwie podstawowym i średnim w Chorzowie i Katowicach. Jednocześnie odnosił poważne sukcesy jako dyrygent chóru Gwiazda z Chorzowa, Mieszanego Chóru im. I.J. Paderewskiego z Siemianowic Śląskich oraz Chóru Cieszyńskiego Towarzystwa Śpiewaczego Harmonia⁷, ale nade wszystko jako kompozytor. Świadczą o tym pełne przychylności recenzje takich znawców muzyki, jak Piotr Maszyński⁸, który pisze w „Przeglądzie Muzycznym” z 1925 roku: „młodemu kompozytorowi warto by podać rękę, aby mógł się rozwinąć na pod-

³ Władysław Macura (1896–1935), zapoczątkował w Polskim Radio w Warszawie nową formę popularyzacji muzyki wśród dzieci poprzez audycje radiowe.

⁴ Karol Hławiczka (1894–1976), pianista, organista, pedagog .

⁵ A. DYGACZ: *Jan Gawlas – nota biograficzna*. W: *Górnos Śląski Almanach Muzyczny*. Red. E. BOGUSŁAWSKI. Katowice 1988, s. 118.

⁶ Adolf Dygacz (1914–2004), etnograf, muzykolog, folklorysta, brał udział w kampanii wrześniowej; po wojnie podjął pracę naukowo-dydaktyczną, w latach 1951–1975 w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, 1974–1980 na Uniwersytecie Wrocławskim, od 1980 roku na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach.

⁷ I. KOWALA: *Jan Gawlas. Kompozytor i człowiek wiary*. Bielsko-Biała 2002, s. 29.

⁸ P. MASZYŃSKI (1855–1934), polski kompozytor, dyrygent i pedagog. Był założycielem i głównym prowadzącym Warszawskiego Towarzystwa Śpiewaczego Lutnia.

stawie ściśle przeprowadzonych studiów”⁹. Henryk Opieński¹⁰ zaś dodaje: „tego rodzaju zdolności kompozytorskie powinny być hodowane z największą pieczołowitością, bo po pierwszych krokach pana Gawlasa mamy prawo spodziewać się po nim bardzo wiele”¹¹.

Zauroczony Śląskiem Cieszyńskim, zasilił Gawlas repertuar chóralny pięknymi opracowaniami pieśni ludowych, które dostarczyły mu zbiory Józefa Ligęzy i Stefana Stońskiego¹² oraz miejscowego folklorysty Jana Taciny¹³, a były to m.in. pieśni: *A miół jo też konia siwka*, *Na Istebnym zakazali* czy *Szumi dolina*¹⁴. Tę ostatnią opracował na chór mieszany i przygotował ze świętochłowickim zespołem, a po brawurowym prawykonaniu Feliks Sachse, wybitny ówczesny muzyk i publicysta, napisał tak: „utwór ten można uważać za jeden ze szczytowych punktów twórczości utalentowanego kompozytora oraz za jeden z najpiękniejszych okazów artystycznego ujęcia ludowej pieśni. Dojrzała faktura chórowa rozmiłowanego w czystej polifonii chóralnej autora jednoczy się w omawianym utworze z klasyczną architekturą formy oraz z potężną w wyrazie ekspresją”¹⁵. Za tę kompozycję artysta po wojnie otrzymał nagrodę na konkursie zorganizowanym przez Związek Kompozytorów Polskich wraz z Ministerstwem Kultury i Sztuki¹⁶.

Wśród kompozycji Gawlasa na uwagę zasługuje również cykl *Pieśni Śląskich*¹⁷ na chór mieszany, wydanych w 50. rocznicę powstania Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, zawierający 22 pozycje, przy czym ostatnie dwie, *Cyprian* i *Góral*, przeznaczone zostały na chór mieszany z towarzyszeniem kapeli ludowej, której funkcję zastępczo pełni fortepian. Ostatni z utworów, *Góral*, będący rozwinięciem szeroko znanej w Polsce pieśni *Góralu, czy Ci nie żal*, jest niezwykle rozbu-

⁹ E. BOCEK: *Jan Gawlas – w setną rocznicę urodzin*. W: *Polska muzyka współczesna. Kierunki, idee, postawy*. Red. D. KADŁUBIEC, M. DZIADEK. Katowice 2001, s. 164.

¹⁰ H. OPIEŃSKI (1870–1942), polski kompozytor i muzykolog, przyjaciel Stanisława Wyspiańskiego.

¹¹ E. BOCEK: *Jan Gawlas – w setną rocznicę urodzin...*, s. 164.

¹² J. LIGĘZA, S.M. STOŃSKI: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. T. 2 Kraków 1938, t. 3 Kraków 1939.

¹³ J. TACINA: *Gronie, nasze gronie*. Katowice 1959.

¹⁴ V. HONKISZ: *Jan Gawlas (1901–1965). Zarys życia i twórczości*. Praca magisterska pod kierunkiem R. GABRYŚIA. Uniwersytet Śląski, Cieszyn 1983, s. 57.

¹⁵ F. SACHSE: *Życie kulturalne na prowincji – koncert chóru im. Padereuskiego w Świętochłowicach*. Wycinek z niezidentyfikowanego pisma w archiwum rodzinnym Gawlasów, zamieszczony w pracy magisterskiej V. HONKISZA: *Jan Gawlas (1901–1965). Zarys życia i twórczości...*, s. 29.

¹⁶ Ibidem, s. 35.

¹⁷ J. GAWLAS: *Pieśni Śląskie* op. 30, z. I. Katowice 1960.

dowany, z wyraźnie przekomponowaną melodią pojawiającą się zarówno w partiach chóralnych, jak i w głosach solowych. Stylizacja utworu jest tutaj bardziej zaawansowana poprzez zastosowanie (odwrotnie niż w innych pieśniach tego zbioru) elementów polifonii i figuracyjności¹⁸, a sentymentalna linia melodyczna brzmi szlachetnie, narastając aż do efektownej kulminacji finałowej.

Zakres tematyki poruszanej przez ludowe źródła pieśniarskie, które opracowywał kompozytor, jest niezmiernie szeroki, a wnikliwa analiza pozwoliła by doszukać się klasyfikacji sięgającej tematów obrzędowych, powszechnych, zawodowych, obyczajowych, miłosnych czy historycznych pobrzmiewających w folklorze wiejskim¹⁹.

W ostatnim okresie twórczości Gawlas zwrócił się również w stronę ludowych pieśni robotniczych, górniczych i hutniczych, a także tych z okresu powstań śląskich, a zaczerpnął je ze zbiorów²⁰ Dygacza, cenionego teoretyka muzyki, zbieracza i znawcy folkloru Górnego Śląska. Tu również dokonał wielu opracowań na chór mieszany *a cappella*, a wydały je w trzech seriach²¹ Wojewódzki Ośrodek Kulturalno-Oświatowy i Wydawnictwo Śląsk w Katowicach w latach 1961–1962²². Zarówno forma, jak i struktura harmoniczna, w porównaniu z niektórymi wcześniejszymi chóraliami Gawlasa, ulegają tu uproszczeniu, gdyż posługuje się on najbardziej niezbędnymi środkami technicznymi. O zastosowanym warsztacie przesądza nie tylko społeczny przekaz, ale i użytkowe nastawienie. Dla dyrygentów autor umieścił *Rady i wskazówki*, w których pisze, iż niekiedy świadomie odchodzi od zasad harmonii klasycznej, stosując „odchylenia od znanych reguł dotyczących następstw akordów, zdwojenia dźwięków oraz prowadzenia głosów”²³. Dzięki kunsztownemu przekształceniu materiału ludowego każda z nich zyskała pozycję mistrzowskiej miniatury. Pieśni te dostarczają zarówno bogatych wartości muzycznych, jak i bogatego ładunku emocjonalnego, którego podstawą jest niewątpliwie głoszona afirmacja życia śląskiego proletariatu.

¹⁸ V. HONKISZ: *Jan Gawlas (1901–1965). Zarys życia i twórczości...*, s. 66.

¹⁹ J. SADOWNIK: *Z zagadnień klasyfikacji i systematyki polskiej pieśni ludowej*. „Polska Sztuka Ludowa” 1956, z. 6, s. 343–354.

²⁰ A. DYGACZ: *Śląskie pieśni powstańcze*. Katowice 1958.

²¹ J. GAWLAS: *Śląskie Pieśni Robotnicze* na chór mieszany op. 31; *Śląskie Pieśni Powstańcze* na chór mieszany op. 32.

²² B. GIEBUROWSKA-GABRYŚ: *Skrypty i podręczniki Jana Gawlasa a tendencje w jego twórczości kompozytorskiej (uwagi wprowadzające)*. W: *Zagadnienia pedagogiki muzycznej*. Red. H. DANIEL-BOBRZYK. Katowice 1993, s. 83.

²³ J. GAWLAS: *Śląskie Pieśni Robotnicze...*, s. 23.

Przed wojną artysta miał swój udział w formowaniu zorganizowanego nauczania muzyki w Cieszynie jako kierownik filii prywatnego konserwatorium w Katowicach, natomiast po jej zakończeniu, również w tym mieście, współorganizował szkołę muzyczną. Od 1946 roku nieprzerwanie do śmierci wykładał, będąc początkowo starszym asystentem, a od 1957 roku docentem w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, uczelni, w której niegdyś²⁴ sam rozwijał swój talent.

Współczesne techniki kompozytorskie i dyscypliny pokrewne studiowało pod jego kierunkiem wielu muzyków, których nazwiska są do dziś powszechnie znane, m.in.: Edward Bogusławski²⁵, Jadwiga Cofała-Gielowa, Ryszard Gabryś, Aleksander Glinkowski²⁶, Jan Wincenty Hawel²⁷, Witold Szalonek²⁸, Józef Świder czy Piotr Warzecha²⁹, a także wielu innych³⁰. Dygacz przypomina: „Jego wykłady były dla słuchaczy prawdziwym ewenementem i przeżyciem. Pojawiał się świetnie przygotowany, z gruntownie przemyślonymi dyspozycjami zapisanymi w zeszytach, do którego rzadko zaglądał. Miał szczególny dar przekazywania treści dydaktycznych, które ujmował zwięźle, prosto, jasno i plastycznie”³¹, a Bogusławski pisze o nim: „był pedagogiem z powołania”³². Swą wiedzę Gawlas podsumował, pisząc podręczniki i skrypty do wszystkich wykładanych przez siebie przedmiotów, m.in. do harmonii funkcyjnej, kontrapunktu czy współcze-

²⁴ 30 lat PWSM w Katowicach. *Absolwenci Śląskiego Konserwatorium*. Poz. 5. Kraków–Cieszyn 1960, s. 16.

²⁵ Edward Bogusławski (1940–2003), kompozytor, pedagog, związany z Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną w Katowicach w latach 1971–1975 oraz w latach 1990–1996 dziekan Wydziału Kompozycji tejże uczelni.

²⁶ Aleksander Glinkowski (1941–1991), kompozytor, od 1970 pracował w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, był laureatem kilku konkursów kompozytorskich, otrzymał nagrody za *Passacalia lugubra* na organy, *Ostinato* na chór mieszany i taśmę, *Koncert wenecki* na obój.

²⁷ Jan Wincenty Hawel (ur. 1936), kompozytor, dyrygent i pedagog. Od 1968 uczy w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (obecnie Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego) w Katowicach, gdzie w latach 1981–1987 i 1990–1996 pełnił funkcję rektora, a od 1987 roku jest profesorem.

²⁸ Witold Szalonek (1927–2001), jeden z najważniejszych przedstawicieli nurtu awangardowego w muzyce polskiej i europejskiej, kompozytor, był odkrywcą tzw. „dźwięków kombinowanych”, czyli wielodźwięków uzyskiwanych na instrumentach dętych drewnianych, profesor kompozycji w Berlinie, dr h.c. w Münster.

²⁹ Piotr Warzecha (ur. 1941), dyrygent, laureat wielu nagród kompozytorskich, między innymi I nagrody na Konkursie Młodych Związku Kompozytorów Polskich za *Ewolucje* na orkiestrę.

³⁰ V. HONKISZ: *Jan Gawlas (1901–1965). Zarys życia i twórczości...*, s. 42.

³¹ A. DYGA CZ: *Jan Gawlas – nota biograficzna...*, s. 118–119.

³² E. BOGUSŁAWSKI: *Jan Gawlas – nota biograficzna*. W: *Górnośląski Almanach Muzyczny*. Katowice 1988, s. 120.

nych technik kompozytorskich, które do dziś są używane w szkolnictwie muzycznym, jak i dzięki swojej przystępności w ruchu amatorskim³³.

Na Ziemi Cieszyńskiej udzielał się również jako instrumentalista. Luteranin z wyznania, przez wiele lat (nawet w czasach stalinowskich), pełnił funkcję organisty w Kościele Jezusowym w Cieszynie. Występował również, a był uznanym wirtuozem tego instrumentu, w innych miejscowościach Śląska: Bielsku, Ustroniu, Wiśle, Katowicach, Zabrze, za Olzą w Czechach – głównie w kościołach ewangelickich, gdzie spotykał się zawsze z wielkim uznaniem odbiorców³⁴.

Pośmiertnie środowisko muzyczne, a w tym jego wychowankowie, starało się i nadal to czyni, przybliżać poprzez różnego rodzaju publikacje oraz działalność koncertową jego jakże twórczą postać. W 1976 roku Zakład Wychowania Muzycznego przy Uniwersytecie Śląskim zorganizował pierwsze sympozjum poświęcone technice kompozytorskiej artysty, a w 80. rocznicę urodzin, dzięki staraniom Towarzystwa Muzycznego im. Jana Sztwiertni, oprócz okolicznościowych koncertów, odsłonięto tablicę pamiątkową na kamienicy przy ulicy Wyższa Brama 14, w której mieszkał w Cieszynie.

Gawlas wypracował oryginalny i zarazem indywidualny język dźwiękowy, inny, swoiście modalny w chóraliach i w muzyce kameralnej, gdzie stosował zdobyte współczesnej mu muzyki europejskiej, które przetwarzał na własny sposób. Równolegle rozwijał swój warsztat, opierając się także na źródłach muzyki ludowej. Jak pisze Bogusławski: „Muzyka ludowa była dla Gawlasa niejako pretekstem do konsekwentnego rozwijania własnego języka dźwiękowego, w którym rzemiosło artystyczne pojmowane było w sposób na wskroś twórczy”³⁵.

Pomimo licznych obowiązków wiążących się z pracą na uczelni jako dziekan, a później rektor PWSM w Katowicach, a także działalności społecznej choćby w pracach Związku Kompozytorów Polskich³⁶, najważniejszą sferą jego życia pozostawała twórczość mająca wyraźnie polski charakter o śląskim zabarwieniu. Skryształizował własny styl stanowiący syntezę najlepszych wartości śląskiej muzyki ludowej, pozbawiony nadmiernego eksperymentowania warsztatem twórczym. „O nowoczesności umiarkowanej”³⁷, nawet w późniejszych utworach instrumentalnych, pisze Gabryś: „Akordy-

³³ J. GAWLAS jest autorem podręczników: *Harmonia funkcyjna* (I wyd. Katowice 1962, II wyd. Kraków 1973. Red. R. GABRYŚ); *Kontrapunkt. Podstawowe zasady*. Kraków 1971; *Główne kierunki współczesnej techniki kompozytorskiej*. T. 1–2. Katowice 1963, 1964.

³⁴ E. BOCEK: *Jan Gawlas – w setną rocznicę urodzin...*, s. 165.

³⁵ E. BOGUSŁAWSKI: *Jan Gawlas – nota biograficzna...*, s. 121.

³⁶ I. KOWALA: *Jan Gawlas. Kompozytor i człowiek wiary...*, s. 30.

³⁷ R. GABRYŚ: *O Janie Gawlasie...*, s. 268.

ka bywa tu ostra, przebiegi kształtowane nierzadko motorycznie i po wirtuozowsku. W sumie jest to góralszczyzna łagodniejsza, choć niewątpliwie zależna od podhalańskich punktów wyjścia u Karola Szymanowskiego”³⁸.

Pośród kompozytorów śląskich zajmujących się muzyką chóralną Gawlas jest artystą o wielkim znaczeniu, nie tylko za względu na ilość opusów i poziom warsztatu kompozytorskiego, lecz także na rozmaitość artystyczną. Jego partytury przewidziane w większości dla chórów mieszanych odchodzą od typowej konwencji dur-moll, aczkolwiek nie zerwały z tonalnością. Czasem w prostej pieśni zwrotkowej, tylko poprzez drobny szczegół harmoniczny czy rozwinięcie formy i faktury, dąży do nadania partyturze indywidualności. Gdyby spojrzeć na jego dorobek przekrojowo, można by dostrzec, że już bardzo wczesne opusy są doskonale pod względem technicznym i wyrazowym, przy czym oryginalne nawet wtedy, gdy kompozytor ogranicza się do podstawowych środków harmoniczných.

Charakterystyka wybranych utworów chóralnych

Na Istebnym zakazali, oprac. Jan Gawlas

Utwór ten został opublikowany w *Pieśniach Śląskich* op. 30 pod nr 16 na chór mieszany *a cappella*³⁹. Artysta wykorzystał melodię ludową, która od tej zawartej w zbiorze Taciny *Gronie nasze, gronie*⁴⁰, a podanej przez Marię Byrtus (przykład 1.), różni się tonacją (u Taciny d-moll, u Gawlasa g-moll), melodyką i rytmiką, a jedynie metrum $\frac{2}{4}$ pozostaje to samo.

W pierwszym fragmencie opracowania w stosunku do źródła (przykład 1., takt 2 i 3) kompozytor zastosował drobniejsze wartości, przez co skrócił zdanie o jeden takt, w drugim (przykład 1., od taktu 7), postąpił analogicznie oraz usunął z melodii takt przedostatni.

Na I - ste - bnym za - ko - za - li, na - le no,

a - by win - ka nie pi - ja - li, ej, a - le pocz - kej no.

³⁸ Ibidem, s. 268.

³⁹ J. GAWLAS: *Pieśni Śląskie* op. 30, nr 16. Katowice 1960.

⁴⁰ J. TACINA: *Gronie, nasze gronie...*, s. 120.

*Bo to winko bardzo kiste, nale no,
 Istebniański dziywki pyszne, ej, ale poczkej no.
 Jedna była nejpyszniejszo, nale no,
 Aji była nejbogatszo, ej, ale poczkej no.
 Jadna trziticet sukni miała, nale no,
 A jeszcze sie nie wydała, ej, ale poczkej no.*

Przykład 1. Melodia ludowa *Na Istebnym zakozali*

Źródło: M. BYRTUS (Istebna).

Warstwa słowna pochodząca z Istebnej została uproszczona przez kompozytora poprzez zastosowanie mniejszej ilości wyrazów gwarowych (np. w tytule pieśni zmienione słowo *zakozali* na *zakazali* czy zamiast użytego w oryginale słowa *kiste*, tłumaczenie – kwaśne). Nie wystąpiły tu elementy powtarzające się w każdej zwrotce: *nale, no* i *ale poczkej no*, a zastąpiono je wokalizą *o* i *a*. Drugiej zwrotki zapisanej w opracowaniu autorka nie odnalazła w żadnym dostępnym zbiorze pieśni ludowych.

Melodyce opracowania opartej o gamę g-moll modalności dodaje podwyższony IV stopień *cis* (przykłady 2. i 3., w taktach 3 i 7), obok gamo-właściwej kwarty *c*. Dwie pierwsze zwrotki kończą się zawieszeniem na akordzie dominanty, a ostatnia akordem tonicznym jednoimiennym (ze zmianą trybu na durowy).

Żywe tempo utworu wpływa na interpretację żartobliwego tekstu, a ludowość dzieła podkreślają równoległe kwinty w akompaniamencie tenoru i basu (takt 15–16). W harmonice twórca wykorzystał akordy na stopniach gamy g-moll, często niepełne (bez tercji czy kwinty), lecz ze zdwojeniami. Ważnym elementem w interpretacji tej pieśni jest dykcja, ponieważ prawie na każdą ósemkę przypada jedna sylaba tekstu.

Ciekawym efektem kolorystycznym zastosowanym przez Gawłasa jest wykonanie głównej melodii przez wszystkie głosy w równoległych oktawach (przykład 2., takt 1–2 i przykład 3., takt 5–6) dodających surowości oraz nawiązujących do muzyki ludowej, która w swej istocie jest przecież jednogłosowa. Powściągliwość brzmienia podkreśla również eliptyczny akord dominanty w zakończeniu pierwszej myśli muzycznej (przykład 2., takt 4) i analogiczny akord toniczny w zakończeniu drugiej (przykład 3., takt 8).

mf

Na I - ste - bnym za - ka - za - li, o _____
 Ka - żdo se moc po - czy - na - ła o _____
 Je - dna by - ła naj - pysz - niej - sza o _____

mf

Na I - ste - bnym za - ka - za - li, o _____
 Ka - żdo se moc po - czy - na - ła o _____
 Je - dna by - ła naj - pysz - niej - sza o _____

mf

Przykład 2. *Na Istebnym zakazali*, oprac. J. Gawlas, t. 1–4, śpiew w równoległych oktawach oraz charakterystyczny interwał sekundy zwiększonej w melodii w takcie 2.

Źródło: J. GAWLAS: *Pieśni Śląskie* op. 30, nr 16. Katowice 1960. Przykład nutowy pochodzi od autorki.

mf

A - by wi - nka nie pi - ja - li o _____
 I wsy - ne - czkach prze - biy - ra - li o _____
 A - ji by - ła naj - bo - ga - tszo o _____

mf

A - by wi - nka nie pi - ja - li o _____
 I wsy - ne - czkach prze - biy - ra - li o _____
 A - ji by - ła naj - bo - ga - tszo o _____

mf

Przykład 3. *Na Istebnym zakazali*, oprac. J. Gawlas, t. 5–8, śpiew w równoległych oktawach oraz charakterystyczny interwał kwarty zwiększonej w melodii w takcie 6.

Źródło: J. GAWLAS: *Pieśni Śląskie* op. 30, nr 16. Katowice 1960. Przykład nutowy pochodzi od autorki.

*Dzieweczko z poręby*⁴¹, oprac. Jan Gawlas

Ludowy temat tej pieśni został zanotowany w zbiorze Józefa Ligęzy i Stefana Mariana Stoińskiego *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*⁴² w trzech wariantach. Pierwszy z nich w metrum $\frac{3}{8}$ w tonacji F-dur pochodzi z powiatu rybnickiego, drugi w $\frac{2}{4}$ w G-dur, zapisany w 1890 roku przez Pawła Pustówkę w okolicach Puńcowa niedaleko Cieszyna. Trzeci w tym samym metrum co opracowanie Jana Gawlasa i najbardziej do niego zbliżony melodycznie (tonacja o sekundę wyżej) pochodzi od Edmunda Koschnego z 1910 roku (przykład 4.).

Nie chodź ko - le mły - na bo - byś u - ty - ne - la,
 jest tam mły - narz mło - dy,
 mu - sisz mu dać gę - by, jest tam, jest tam
 mły - narz mło - dy, mu - sisz mu dać gę - by

*Nie chodź kole wody, Dzieweczko z Poręby,
 Nie rób panu szkody, Nie chodźże tamtędy,
 Nie tam gałązeczków, Szkoda by Cię było,
 Nie ciepaj do wody, Boś szwarna dziewczyna,
 Nie tam, nie tam gałązeczków, Szkoda, szkoda by cię było,
 Nie ciepaj do wody, Boś szwarna dziewczyna*

Przykład 4. Wariant C melodii ludowej *Dzieweczko z poręby*

Źródło: E. KOSCHNY.

Opracowanie pieśni rozpoczyna się od słów pochodzących z wersji powiatu rybnickiego, który w ww. melodii znajduje się dopiero w trzeciej zwrotce, obejmując tylko dwa pierwsze wersy. Kolejne są już identyczne z opracowaniem, ale druga zwrotka jest także przemieszana tekstowo.

⁴¹ Poręba – obszar w lesie, z którego wycięto drzewa.

⁴² J. LIGĘZA, S.M. STOIŃSKI: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. Kraków 1938, s. 343–344.

Ze względu na tekst literacki (stanowi ona rodzaj przestrogi dla młodej dziewczyny) Ligęza i Stoiński zaszeregowali tę melodię do rozdziału *Rozmowy miłosne*. Porównując temat melodyczny wykorzystany w utworze u Gawlasa, przeznaczony na chór mieszany, z cytowanym pierwowzorem ludowym, można zauważyć drobne zmiany melodyczno-rytmiczne w taktach 7, 8, 10 i 11.

Podobnie jak w pieśni *Na Istebnym zakazali*, artysta także tutaj w dwóch pierwszych taktach zastosował śpiew w równoległych oktavach, podkreślając ludowość utworu.

Żywe tempo wprowadza w taneczny (mazurowy) charakter tej zwrotkowej pieśni. Gawlas w swym opracowaniu zamieścił trójmiarowe metrum i dodał często powtarzany rytm punktowany (np. takty 2, 4). Dwunastotaktową zwrotkę wykorzystującą ludowy temat kompozytor utrzymał w fakturze homofonicznej.

W utworze należy szczególnie zwrócić uwagę na precyzję rytmiczną, ponieważ akcent słowny nie zgadza się tutaj z akcentem metrycznym (przykład 5., takt 1–4), a utrzymanie czterotaktowej frazy wiąże się z umiejętnością właściwego gospodarowania oddechem.

1. Dzie wecz ko zpo re by nie chodz ze tam te dy
2. Nie chodz ko le mly na bo bys u to ne la

1. Dzie wecz ko zpo re by nie chodz ze tam te dy
2. Nie chodz ko le mly na bo bys u to ne la

1. Dzie wecz ko zpo re by nie chodz ze tam te dy
2. Nie chodz ko le mly na bo bys u to ne la

Przykład 5. *Dzieweczko z Poręby*, oprac. J. Gawlas, t. 1–4, unisono rytmiczne wszystkich głosów w fakturze homofonicznej

Źródło: Biblioteka nutowa Estrady Ludowej „Czantoria” z Ustronia. Przykład nutowy pochodzi od autorki.

W ósmiotaktowym refrenie kompozytor miejscami wplótł elementy imitacji motywiczej, dodatkowo wzbogacając utwór o artykulację *staccato* w momentach naśladowania śmiechu (przykład 6., takt 15–16).

15

cha ch acha cha cha cha da na

cha cha cha cha cha cha da na

da na cha cha cha cha cha cha

da na cha cha cha cha cha cha

Przykład 6. *Dzieweczko z poręby*, oprac. J. Gawlas, t. 15–16, efekt śmiechu uzyskany przez artykulację *staccato*

Źródło: Biblioteka nutowa Estrady Ludowej „Czantoria” z Ustronia. Przykład nutowy pochodzi od autorki.

*Listeczku lipowy*⁴³, oprac. Jan Gawlas

Jan Gawlas opracował tę pieśń na chór mieszany *a cappella* i pozostawił jej typową dla muzyki tego rodzaju budowę zwrotkową, utrzymując całość w żywym tempie.

Melodia ludowa o nieco zmienionym tytule – *Listeczku dębowy* (przykład 7.), znajdująca się w zbiorze Aliny Kopoczek⁴⁴, jest prawie identyczna z tą umieszczoną w opracowaniu artysty.

⁴³ J. GAWLAS: *Sześć pieśni ludowych śląskich* na chór mieszany. Katowice 1925.

⁴⁴ A. KOPOCZEK: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*. Cieszyn 1987, s. 203.

Li - ste-czku dę - bo - wy, nie wpa-dej do wo - dy, nie be-dym sie wy-do-wa-ła,
nie be-dym sie wy - do - wa - ła, aż by - dóm ja - go - dy.

*Jak jagód nazbiryóm, Listeczku z osiki, Orzechów nazbiryóm,
to się potem wydóm, spadłeś ty do rzeki, to się potem wydóm,
żeby mi mój nie wyczytał, nie będę się wydowała, żeby mi mój nie wyczytał,
żeby mi mój nie wyczytał, nie będę się wydowała, żeby mi mój nie wyczytał,
że ja też nic ni móm. Aż bydóm orzechy. Że ja też nic ni móm.*

Przykład 7. Melodia ludowa *Listeczku dębowy*

Źródło: Wg zbioru A. KOPOCZEK.

Melodyka różni się jednym dźwiękiem (w takcie 9 zamiast g^2 w opracowaniu jest e^2), zaś tonacja (G-dur) i metrum pokrywają się z oryginałem. Strona rytmiczna oraz pozbawiony przez kompozytora naleciałości gwarowych tekst uległy drobnym zmianom, bo kompozytor wykorzystał w swoim opracowaniu tylko dwie z czterech możliwych zwrotek.

Melodię tę znaleźć także można w *Śpiewniku regionalnym* Karola Chmiela⁴⁵ oraz w książce Magdaleny Szyndler⁴⁶. Zapis obydwu różni się tonacjami (u Szyndler w C-dur, u Chmiela w D-dur), ale pozostałe elementy dzieła muzycznego są identyczne.

Treść literacka mówiąca o zamążpójściu młodej dziewczyny, wyrażająca jej troskę i zakłopotanie spowodowane niemożnością wniesienia posagu do planowanego małżeństwa jest taka sama we wszystkich napotkanych wersjach.

W warstwie harmoniczej uwagę zwracają akordy wtrącone, oparte na tercji w basie, stanowiące tutaj charakterystyczny element przebiegu harmonicznego (takt 9, 10).

W pierwszych trzynastu taktach artysta prezentuje w najwyższym głosie zapożyczoną melodię ludową, opierając ją o akompaniament homofoniczny pozostałych głosów. Pierwszą frazę (takt 1–3), zapisaną w dynamice piano i połączoną z kolejną (takt 4–6), można poprowadzić szerokim, dostosowanym barwowo

⁴⁵ K. CHMIEL: *Śpiewnik regionalny*. Bielsko-Biała 1999, s. 107.

⁴⁶ M. SZYNDLER: *Folklor pieśniowy Zaolzia. Uwarunkowania, typologia i funkcje*. Katowice 2011, s. 179.

do nastroju pieśni dźwiękiem, sugerując się zapisem oryginału, a nie opracowaniem (w oryginale w takcie 3 i 6 jest półnuta, w opracowaniu ćwierćnuta i pauza).

p *mf*

Nie bę-dę sie wy-da-wa-ła nie bę-dę sie wy-da-wa-ła
 Że-by mi mój nie wy-czy-tał że-by mi mój nie wy-czy-tał

p *mf*

Nie bę-dę się wy-da-wa-ła nie bę-dę się wy-da-wa-ła *mf*
 Że-by mi mój nie wy-czy-tał że-by mi mój nie wy-czy-tał

pp

8 nie bę-dziesz się wy-da-wa-ła nie bę-dziesz się
 że-bym ja ci nie wy-czy-tał że-bym ja ci

pp

5
 aż bę-dą ja-go-dy
 że ja też nic nie mam

aż bę-dą ja-go-dy
 aż bę-dą ja-go-dy

8
 wy-da-wa-ła
 nie wy-czy-tał

Przykład 8. *Listeczku lipowy*, oprac. J. Gawlas, t. 7–13, dwupłaszczyznowa faktura ze zróżnicowaną dynamiką i artykulacją w głosach żeńskich i męskich, t. 9, 10 – akordy wtrącone jako charakterystyczny element przebiegu harmonicznego

Źródło: J. GAWLAS: *Sześć pieśni ludowych śląskich* na chór mieszany. Katowice 1925. Przykład nutowy pochodzi od autorki.

Ekspresję kolejnego fragmentu, nieco szybszego w interpretacji, skierować można głównie na słowa „nie będę się wydawała” oraz analogicznie w drugiej zwrotce „żeby mi mój nie wyczytał” (przykład 8., takt 7–13), uwydatniając ich kluczowe znaczenie w treści poprzez lekkie osadzenie na dźwięku rozpoczynającym frazę. W tym miejscu (przykład 8., takt 7–13) występuje wyraźny podział na prowadzące głosy żeńskie, o stopień głośniejsze od akompaniujących głosów męskich. Te ostatnie, skupiając uwagę na artykulacji *staccato*, muszą również pamiętać o osadzeniu dźwięku na pierwszej nucie legowanej w taktach, gdzie problem ten występuje.

*A nie ta ptaszyna*⁴⁷, oprac. Jan Gawlas

Zapis pieśni ludowej *A nie ta ptaszyna* pochodzącej z okolic Cieszyna odnaleziono w książce Szyndler⁴⁸. Autorka książki dokonała go na podstawie wykonania Ewy Heczko na Przeglądzie Pieśni im. Adolfa Dygacza *Śląskie śpiewanie* w 2002 roku (przykład 9.). Niestety nie znalazły się tu pozostałe zwrotki pieśni, w żadnych innych dostępnych źródłach również autorka ich nie odnalazła.

A nie ta pta-szy-na, co nad ga-jem sia-da, a nie ten ka-wa-ler, co o bie-ma
ga-da. Praw-da jest, praw-da jest, żeten mój sy-ne czek szel-ma jest.

Przykład 9. Melodia ludowa *A nie ta ptaszyna*

Źródło: E. HECZKO.

Opracowanie na chór mieszany *a cappella* różni się tonacją (u Gawlasa F-dur, u Szyndler D-dur) oraz metrum (u Gawlasa $\frac{4}{4}$, u Szyndler $\frac{2}{4}$), zaś melodyka i rytmika prawie w całości zgadzają się z prawdopodobnym źródłem ludowym. Tekst o zabarwieniu miłosnym opowiada o hulaszczym życiu niewiernego chłopaka, który oznajmia dziewczynie koniec narzeczeństwa. Szyndler zapisała tylko jedną zwrotkę pieśni, natomiast Gawlas wykorzystał trzy.

Element harmoniczny w opracowaniu opiera się na diatonicznym materiale dźwiękowym. Kompozytor w powtórzeniu refrenu nie pozostawił tej samej

⁴⁷ J. GAWLAS: *Sześć pieśni ludowych śląskich* na chór mieszany. Katowice 1925.

⁴⁸ M. SZYNDLER: *Folklor pieśniowy Zaolzia...*, s. 179.

postaci melodycznej pieśni, ale wprowadzając swój wątek oparty na identycznej harmonii i tekście, wzbogacił wyraz artystyczny utworu poprzez zastosowanie figuracyjnego wariantowania melodycznego. Miejsce to, szczególnie w szybszym tempie, może stanowić trudność w realizacji dla sopranów i altów (przykład 10., takt 9–10). Rozłożone akordy durowe w żeńskich głosach i zejścia w dół pochodem sekund wielkich i małych wymagają wypracowania sprawności technicznej i czystości brzmienia.

f

Pra - wda jest pra - wda jest
Ta - ńcu - je wy - wi - ja
Cup cup cup ma mi - ła

f

Pra - wda jest pra - wda jest
Ta - ńcu - je wy - wi - ja
Cup cup cup ma mi - ła

f

Pra - wda jest pra - wda jest
Ta - ńcu - je wy - wi - ja
Cup cup cup ma mi - ła

f

Pra - wda jest pra - wda jest
Ta - ńcu - je wy - wi - ja
Cup cup cup ma mi - ła

Przykład 10. *A nie ta ptaszyna*, oprac. J. Gawlas, t. 9–10, figuracyjne wariantowanie melodyczne w głosach żeńskich

Źródło: J. GAWLAS: *Sześć pieśni ludowych śląskich* na chór mieszany. Katowice 1925. Przykład nutowy pochodzi od autorki.

*Umrzyła gorolka*⁴⁹, oprac. Jan Gawlas

Utwór wydany w zbiorze *Pieśni Śląskich* op. 30 nr 19 przeznaczony dla chóru mieszany *a cappella*. Główny temat stanowi melodia ludowa o tym samym tytule przekazana przez Franciszka Francuza z okolic Oldrzychowic⁵⁰ (przykład 11.), której zapis opublikowano na łamach „Zarania Śląskiego” w 1909 roku⁵¹. Tę samą melodię autorka również odnalazła w książce Szyndler⁵², ale jej zapis różni się od poprzedniego tonacją (b-moll), metrum ($\frac{3}{8}$) i drobną zmianą melodyczną (takt 7, 8). W obydwu wersjach umieszczono tylko jedną zwrotkę pieśni.

Um - rzy - ła go - rol - ka go - rol był rod. Go - rol był rod,

go - rol sie śmiał. Je - szcze ji po śmier - ci na hu - ślach groł.

Przykład 11. Melodia ludowa *Umrzyła gorolka*

Źródło: F. FRANCUZ z Oldrzychowic.

Różnice w opracowaniu Gawlasa w stosunku do zapisu Francuza dotyczą nie tylko tonacji (ten jest w g-moll), ale również rytmiki i melodyki, choćby w zakończeniu melodii (takt 11–12 w melodii ludowej, takt 25–26 w opracowaniu Gawlasa).

W tekście także widzimy nieścisłości, bowiem w zapisie z Oldrzychowic jest „na huślach groł”⁵³, natomiast u Gawlasa „na dudach groł”.

W opracowaniu należy zwrócić szczególną uwagę na plany melodyczne. W części A dominującą rolę spełnia (z kantylenową melodią prowadzącego) alt nad pozostałymi głosami tworzącymi kontrapunkt oraz korespondujący z nim głos tenorowy (bas pojawia się w taktach 17). W części B (takt 27–35) powtórzony motyw pierwszych dwóch taktów tematu głównego (takt 31–32) przeniósł kompozytor o interwał kwarty w górę z altu do sopranu, wysuwającego się tutaj na plan pierwszy.

⁴⁹ J. GAWLAS: *Pieśni Śląskie* op. 30, nr 19. Katowice 1960.

⁵⁰ *Tańce ludowe. Umrzyła gorolka. „Zaranie śląskie”* 1909, nr 3, s. 134.

⁵¹ Informację tę autorka odnalazła w książce H. MIŚKI: *Solowa twórczość wokalna Jana Sztwiertni – charakterystyka stylistyczna i aspekty wykonawcze*. Katowice 2010, s. 70.

⁵² M. SZYNDLER: *Folklor pieśniowy Zaolzia...*, s. 166.

⁵³ Huśle – skrzypce.

Elementy techniki imitacyjnej widoczne szczególnie w rozmieszczeniu tekstu (jest on periodyczny w głosach akompaniujących melodii) wykorzystują motywy wstępu i melodii głównej, natomiast rzeczywista imitacja pojawia się w zakończeniu pieśni (przykład 12., takt 5–10 zakończenia).

The image displays two systems of musical notation for the song 'Umrzyła gorolka'. Each system consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The lyrics are written below the staves. The first system covers measures 5-10, and the second system covers measures 11-15. The score includes dynamic markings such as *mf* and *ff*, and various musical notations like accents and slurs.

Go-rol był rod, go-rol sie śmiał, —
 Hej, był rod, sie śmiał.
 Hej, był rod, śmiał, Po-tem se
 Po-tem se pa - ni- czke
 Po-tem se pa — ni- czke z Cie- szy- na wziół.
 pa- ni- czke, po- tem se pa- ni- czke z Cie- szy- na wziół.
 po — tem wziół,

Przykład 12. *Umrzyła gorolka* (zakończenie), oprac. J. Gawlas, t. 5–10, technika imitacji motywicznej w różnych głosach faktury utworu jako charakterystyczny środek wyrazowy

Źródło: J. GAWLAS: *Pieśni Śląskie* op. 30 nr 19. Katowice 1960.

Agogika związana z treścią pieśni odzwierciedla jej charakter. W części A kompozytor zastosował tempo wolne („umrzyła gorolka...”), w części B, bardziej ekspresyjnej („gorol sie śmiał, gorol był rod”) oraz w zakończeniu zmienił tempo na żywe, przedstawiając kontrowersyjną treść – zestawienie żałoby z radością. Powtórzenie zwrotki pierwszej w nienaruszonej strukturze melodyczno-

-harmoniczno-tekstowej tylko potęguje poetycki dramatyzm historii opowiadającej o śmierci góralki i zadowoleniu z tego wydarzenia jej męża. W przebiegu utworu obecne są również zwolnienia wyrazowe. Propozycją interpretacyjną wynikającą z tekstu może być krótki, sarkastyczny śmiech w powtórzeniu części A, po słowach „gorol sie śmiał”⁵⁴.

Elementem charakterystycznym narracji całego utworu są fermaty umieszczone w zakończeniu kolejnych myśli muzycznych. Na płaszczyźnie harmonicznej autor operuje materiałem skali molowej w odmianie melodycznej, wprowadzając nieliczne zmiany chromatyczne (takt 28–30 i 32).

Kompozycje inspirowane folklorem⁵⁵

Twórczość wokalna:

- *Sześć pieśni ludowych śląskich* na chór mieszany op. 1 – I wyd. Górnośląski Związek Kół Śpiewaczych, Katowice 1925, II wyd. Związek Śląskich Kół Śpiewaczych, Katowice 1931;
- *Doliny* na chór mieszany op. 6 – wyd. 1929;
- *Dwie pieśni śląskie* na chór mieszany op. 8 – wyd. Związek Śląskich Kół Śpiewaczych, Katowice 1949;
- *Trzy śląskie pieśni ludowe* na chór mieszany op. 9 – wyd. 1930;
- *Dwie pieśni beskidzkie* na chór mieszany op. 17 – wyd. 1947;
- *Dwie pieśni* na chór mieszany op. 21 – wyd. 1949;
- *Trzy pieśni beskidzkie* na sopran i fortepian op. 16 – wyd. 1946;
- *Pieśni śląskie* na chór mieszany op. 30 – wyd. Wojewódzki Ośrodek Kulturalno-Oświatowy oraz Śląsk, Katowice 1960;
- *Śląskie pieśni robotnicze* na chór mieszany op. 31, zeszyt 1 – wyd. „Śląsk” Katowice 1961 i zeszyt 2 – wyd. „Śląsk” Katowice 1962;
- *Śląskie pieśni powstańcze* na chór mieszany op. 32 – wyd. Śląsk 1962;
- *Cztery pieśni śląskie* na chór mieszany – wyd. Związek Polskich Chórów w Czechosłowacji, 1937;
- *Trzy pieśni ludowe śląskie* na chór mieszany – Śląska Biblioteka Muzyczna nr 72, wyd. Związek Polskich Kół Śpiewaczych, Katowice 1947;

⁵⁴ Melodię ludową *Umrzyła gorolka* opracował również Jan Sztwiertnia na głos z fortepianem i umieszczona jest pod tym samym tytułem w zbiorze *Pieśni nadolziańskie*. Cieszyn 1946.

⁵⁵ V. HONKISZ: *Jan Gawlas (1901–1965). Zarys życia i twórczości...*, s. 160.

- *Pojedzie mój węgiel* do słów Marii Czeskiej-Mączyńskiej na chór mieszany – Śląska Biblioteka Muzyczna nr 76, wyd. Związek Polskich Kół Śpiewaczych, Katowice 1949;
- *Pieśń o Śląsku* do słów Walerii Szalay-Groele na chór mieszany – Śląska Biblioteka Muzyczna nr 76, wyd. Związek Polskich Kół Śpiewaczych, Katowice 1949.

Pozostała twórczość:

- *Taniec beskidzki* na orkiestrę symfoniczną op. 25 – wyd. 1952;
- *Balet śląski* na chór i orkiestrę symfoniczną op. 27 – wyd. 1953;
- *Na fojtowej roli* na sopran, chór mieszany i kapelę ludową – niewydana;
- *Taniec beskidzki nr 1* op. 18 na kapelę ludową – wyd. 1948;
- *Taniec beskidzki nr 2* op. 19 na kapelę ludową – wyd. 1948;
- *Taniec beskidzki nr 3* op. 20 na kapelę ludową – wyd. 1948.

DANUTA ZOŃ-CIUK

Inspirace folklorem v tvorbě Jana Gawlase – charakteristika vybraných děl

Shrnutí

V tomto článku autorka představuje osobnost Jana Gawlase – instrumentalisty, učitele, veřejně činné osoby a především hudebního skladatele. Soustředila svou pozornost na jeho tvůrčí počiny inspirované folklorem, navázala na zdroje zaujetí touto hudební oblastí a zároveň dokládá vícespektrální vazby skladatele předevšímna oblast Ziemia Cieszyńska (Země těšínská), ale také na region Horního Slezska. Provedla charakteristiku vybraných děl určených pro smíšený sbor *cappella*, přičemž definovala jejich melodicko-rytmickou, harmonickou a textovou strukturu. Našla lidové zdroje a popsala, v jaké míře je umělec ve svých dílech využíval, přičemž rozvíjel svůj skladatelský um. Shromáždila a shrnula jeho tvorbu založenou na folklóru, jak vokální, tak i vokálně-instrumentální.

Klíčová slova: Jan Gawlas, inspirace folklorem, lidové melodie, vokální hudba, skladatel Ziemi Cieszyńskiej (Země těšínské).

DANUTA ZOŃ-CIUK

**Inspirations with folklore in the works of Jan Gawlas:
the characteristics of selected pieces**

S u m m a r y

The following paper is devoted to Jan Gawlas – an instrumentalist, teacher, social activist, and, first and foremost, a composer. The author focuses on his artistic achievements inspired by folklore. Tracing his sources of interest with this sphere of music, she points to the composer's multi-aspectual links with the Cieszyn region (mainly) and Upper Silesia. She analysed selected pieces of music written for an a cappella mixed choir in terms of their melodic-rhythmic, harmonic and textual structure. She identified folk sources and showed the extent to which the artist drew on these while developing his own composing technique. Finally, she compiled and summed up his vocal and vocal-instrumental works based on folklore.

Key words: Jan Gawlas, inspirations with folklore, folk tunes, vocal music, composer of the Cieszyn region.