

Analiza badań folkloru wokalnego zaolziańskiej części Śląska Cieszyńskiego – wnioski.

Śląsk Cieszyński poprzez swoje położenie oraz związane z tym uwarunkowania historyczne i polityczne znajdował się przez wieki pod wpływem różnych kultur. Przedstawiając dzieje historyczne, położenie geograficzne oraz inne determinanty charakteryzujące tereny lewej strony Olzy tj. Zaolzia nie sposób nie spojrzeć na ten obszar szerzej, poprzez Śląsk i Śląsk Cieszyński. Uwarunkowane jest to specyficznym położeniem wymienionych ziem, tzn. Śląsk można przyrównać do zbioru, w którym zawiera się Śląsk Cieszyński, zaś w nim Zaolzie¹. Ziemie te podczas licznych zawirowań historycznych przynależały do państw: polskiego, czeskiego, jak i monarchii austro-węgierskiej. Termin Zaolzie zaczął funkcjonować od dnia 28 lipca 1920 roku, kiedy to Rada Ambasadorów złożona z przedstawicieli Stanów Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Francji, Włoch i Japonii zadecydowała na konferencji w miejscowości Spa (Belgia) o przebiegu granicy polsko-czechosłowackiej na Śląsku Cieszyńskim a także na Orawie i Spiszu. Z całego obszaru Śląska Cieszyńskiego (2282 km²) Polsce przypadł jedynie powiat bielski i część cieszyńskiego, niewiele ponad 1000 km². Cieszyn został przedzielony a granicę stanowiła rzeka Olza, stąd nazwa terenów pozostałych za Olzą czyli Zaolzie². W Republice Czeskiej Zaolzie funkcjonuje jako „Těšinsko”³. Autorka przeprowadzała badania indywidualne i zespołowe w latach 2001-2005, na obszarze całego Zaolzia, wśród trzech grup respondentów reprezentujących pokolenie: starsze, średnie i młodsze. Najliczniejszą grupę stanowili przedstawiciele pokolenia starszego (badania indywidualne) i młodszego (zapisy pieśni były prowadzone w czasie konkursu dla dzieci i młodzieży Śląskie Śpiewanie). Badane osoby autorka zakwalifikowała ze względu na wiek do trzech grup: pokolenie starsze (osoby urodzone w latach 1915-1930), pokolenie średnie (1940-1970), pokolenie młodsze (1980-1998). Celem powyższych działań było ukazanie kształtu zaolziańskiej kultury muzycznej Śląska Cieszyńskiego w przeszłości i obecnie oraz nakreślenie specyfiki cieszyńskiej pieśni ludowej w świetle analizy muzycznej i tekstu słownego. Na Śląsku Cieszyńskim od połowy

¹ Artykuł ten jest częścią pracy doktorskiej *Folklor wokalny mniejszości polskiej na Zaolziu na tle uwarunkowań społeczno-kulturowych*, która została napisana i obroniona pod kierunkiem dr hab. Bogusława Linettea, prof. UAM na Wydziale Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, w Katedrze Muzykologii w 2006 roku.

² J. Wiechowski: *Spór o Zaolzie*. Warszawa 1990, s. 30.

³ V. Plaček: *Těšinsko po uzavření česko slovansko-polske smlouvy*, „Slezsky Sbornik” 1967, nr 1, s. 2.

XIX wieku rozpoczęto pierwsze badania folklorystyczne a nieco wcześniej, bo w 1819 roku penetracje folkloru muzycznego. Części folkloru (takie jak muzyka, stroje czy język) pozwoliły mieszkańcom Śląska Cieszyńskiego kształtować świadomość własnej odrębności etniczno-kulturowej jak i przynależność do narodowości polskiej. W tym czasie jak i w latach kolejnych, podjęto działania w terenie wielu folklorystów, etnografów, często amatorów, ale również wykształconych muzyków m. in. Józef Firla, Bogumił Hoff, Andrzej Cinciała, Jan Tacina, rodzina Londzinów z Zabrzega, Karol i Andrzej Hławiczka i inni⁴. Trzeba podkreślić fakt, iż po roku 1920 badania etnomuzykologiczne na Zaolziu były utrudnione ze względu na wspomnianą sytuację polityczną, a podjęte zostały przed II wojną światową jedynie przez Jana Tacinę. W niewielkim stopniu pieśni ze Śląska Cieszyńskiego zamieszczone są w zbiorze *Pieśni ludowe z polskiego Śląska* redagowanym przez Jana Stanisława Bystronia a następnie Mariana Stoińskiego, zaś dopiero na przełomie lat 70 i 80 badania nad folklorem wokalnym Beskidu Śląskiego realizowała Alina Kopoczek. Działania te zaowocowały m. in. pracą *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*⁵. Niewielka ilość badań etnomuzykologicznych na omawianym terenie skłoniły autorkę do podjęcia badań terenowych związanych z pieśnią ludową na obszarze Zaolzia. Pomimo podziału Śląska Cieszyńskiego w 1920 roku Polacy pozostający poza granicami państwa polskiego zdołali zachować wiele elementów kultury polskiej. Jednym z nich jest znajomość znacznej liczby polskich pieśni, zauważalne jest to zwłaszcza w grupie osób urodzonych przed II wojną. Śpiew był dla nich ważnym wyróżnikiem tożsamości narodowej ze względu na swoje powiązanie z językiem polskim i używaną na Zaolziu gwara. Mniejszość polska po roku 1920 była pod wpływem kultur

⁴ Więcej: J. Golec; S. Bojda: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej*. Cieszyn 1995; R. Danel: *Folklorystyka ziemi cieszyńskiej*, (w:) *Płyniesz Olzo. Zarys kultury duchowej ludu cieszyńskiego*. Ostrawa 1970; M. Fazan: *Polskie życie kulturalne na Śląsku Cieszyńskim w latach 1842/48-1920*. Uniwersytet Wrocławski. Wrocław-Warszawa 1983; K. Turek: *Sylwetki zbieraczy i badaczy muzycznego folkloru Śląska*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Katowice 2001; K. Pieczka: *Na 70-lecie urodzin Jana Taciny - folklorysty i pedagoga*, „Kalendarz Ewangelicki”, 1980, s. 293-297; M. Tomiczek: *Jan Tacina - śląski folklorysta muzyczny*, „Podbeskidzie”, 1983, z. 1-2, s. 40-42. ; K. Turek: *Jan Tacina jako śląski folklorysta muzyczny*, (w:) *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. Katowice 1977, s. 138-16; więcej: J. Broda: *Drugi po Kolbergu*, „Śpiew w Szkole”, 1960, nr 2, s. 96-97; E. Bubik; E. Rosner: *Jan Tacina*, (w:) *Muzycy Ziemi Cieszyńskiej*, „Głos Ziemi Cieszyńskiej”, 1967, nr 7; M. Szumowski: *Beskidzki Kolberg*, „Kalendarz Beskidzki”, 1967, s. 65-68; R. Danel: *Folklorystyka Ziemi Cieszyńskiej*, „Kalendarz Beskidzki”, 1959, s. 166-170; J. Porębski: *Jan Tacina*, „Poglądy”, 1972, nr 7, s. 2; J. Pośpiech: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku (do 1939)*. Warszawa-Wrocław 1977; K. Hławiczka: *S. M. Stoiński laureat śląskiej nagrody muzycznej*, „Chór”, 1937, nr 10, s. 6-8; A. Aniszczuk: *Stefan Marian Stoiński*, „Śpiewak”, 1939, nr 2, s. 24-25; „Śpiewak” 1946 (luty) – numer specjalny poświęcony S. M. Stoińskiemu; A. Dygacz: *Stefan Stoiński*, „Życie Śpiewacze”, 1950, nr 5, s. 12-14; J. Fojcik: *Życie i działalność S. M. Stoińskiego w XX rocznicę śmierci*, „Życie Śpiewacze”, 1965, nr 12, s. 8-10; L. T. Błaszczuk: *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku*. Kraków 1967, s. 282-283; H. Orzyszek: *Stefan Marian Stoiński – patriota i muzyk śląski*, „Rocznik Katowicki”, 1979, s. 114-120; J. Bauman-Szulakowska: *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922-1939*. Katowice 1994, s. 129-131, 205-206, 248-249.

⁵ Zbiór ten zawiera jedynie materiał zebrany w polskiej części omawianego regionu (przyj. M. Sz.)

państw ościennych, a po II wojnie światowej otrzymała obywatelstwo państwa czeskiego, z którym się nie utożsamiała, co spowodowało utrwalenie postawy obronnej przed wynarodowieniem. W odruchu obronnym Zaolziacy zaczęli organizować życie kulturalne. Wówczas pod wpływem działań Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego nastąpił rozkwit folkloru wokalnego i chóralistyki. Autorka miała świadomość zanikania dawnego repertuaru pieśniowego wraz z odchodzeniem pokolenia reprezentującego najstarszych mieszkańców Zaolzia. Stanowią oni ostatnią grupę osób przyswajającą go poprzez uczestniczenie w sytuacjach, w których występował on w naturalnym kontekście (m. in. szkubaczki, pobaby, wesela, muzyki, kołędowanie). Repertuar ten mógł być interesujący ze względu na elementy archaiczne, dlatego autorka podjęła działania, których celem było jego zebranie i utrwalenie. Po zakończeniu analizy okazało się jednak, że repertuar taki stanowi niewielką część zebranego obecnie materiału. Jest to naturalny proces spowodowany zanikiem niektórych sytuacji folklorotwórczych – związane z nimi pieśni nie są wykonywane. W wyniku tego nawet u najstarszego pokolenia repertuar przeszedł zmiany strukturalne. Zauważa się tendencję do redukcji liczby zwrotek konkretnej pieśni. Śpiewa się dwie lub trzy zwrotki najczęściej powtarzane i poprzez to nieświadome działanie tworzy się pewien stały kanon, co z kolei nie służy zachowaniu dawnej formy pieśni. Jedynie w repertuarze pokolenia starszego można zaobserwować jeszcze tendencje do tworzenia wariantów. Osoby te poznawały pieśni w procesie przekazu bezpośredniego, w naturalnym kontekście ich występowania. Związane było to z czasami ich młodości, gdzie miały miejsce różnego typu sytuacje towarzyskie, sprzyjające przekazywaniu materiału pieśniowego (wspólne prace: szkubaczki, pobaby a także wesela, zabawy lub wypas owiec i bydła). Dominuje tutaj repertuar o tematyce miłosnej, zalotnej i pasterskiej. Spotkać można również pieśni zabarwione erotycznie, które autorka zakwalifikowała do grupy obscenicznych (m. in. pieśń nr 16 – „Hore Łomnóm”, nr 17 – „Brzinkoł, tirlikoł” i nr 18 – „Siedzi Hanka u potoka”).

16. Hore Łomnóm...

9" ♩ = 106

Z. Czeczotek (1915), Miłików,
16.11.2001

The image shows the musical notation for the song 'Hore Łomnóm...'. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff is in G major (one sharp) and the second staff is in F major (one flat). The lyrics are written below the notes.

Ho - re Łom - nóm, do - łu Łom - nóm, ces - tu - lin - ka
 4
 gład - ka, nie by - ła - by sie wy - da - ła, świer - bia - ła jóm łat - ka.

Zapis nutowy nr 1

17. Brzinkoł, tirlikoł...

Z. Czeczotek (1915), Miłków,
16.11.2001

18" ♩ =106

(S) Brzin - koł, tir - li - koł, pin - koł na po kryw - ce, od mło - dej ku sta - rej po - my - koł sie
8
dziw - ce, ej ty sta - ry siw - cze, dej - że po - kój dziw - ce,
13
bo sie dziw - ka na - ro - bi - ła, fi - gli jej sie nie chce.

Detailed description: The image shows the musical score for 'Brzinkoł, tirlikoł...'. It consists of three staves of music in 2/4 time, with a tempo marking of 18" ♩ = 106. The melody is written in treble clef. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a common time signature (C). The second staff starts with a measure rest (8). The third staff starts with a measure rest (13). The lyrics are: (S) Brzin - koł, tir - li - koł, pin - koł na po kryw - ce, od mło - dej ku sta - rej po - my - koł sie; dziw - ce, ej ty sta - ry siw - cze, dej - że po - kój dziw - ce,; bo sie dziw - ka na - ro - bi - ła, fi - gli jej sie nie chce.

Zapis nutowy nr 2

18. Siedzi Hanka u potoka...

Z. Czeczotek (1915), Miłków,
16.11.2001

10" ♩ =96

Sie - dzi Han - ka u po - to - ka, no - gi so - bie my - je,
5
u - ka - zu - je czor - ny pli - czek pies jej na to wy - je.

Detailed description: The image shows the musical score for 'Siedzi Hanka u potoka...'. It consists of two staves of music in 2/4 time, with a tempo marking of 10" ♩ = 96. The melody is written in treble clef. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a common time signature (C). The second staff starts with a measure rest (5). The lyrics are: Sie - dzi Han - ka u po - to - ka, no - gi so - bie my - je,; u - ka - zu - je czor - ny pli - czek pies jej na to wy - je.

Zapis nutowy nr 3

Charakterystyczne są one dla repertuaru, którego nosicielami byli mężczyźni, jednak podczas badań, ze względu na niewielką ich liczbę w gronie informatorów, prezentowane były głównie przez kobiety. One niechętnie przedstawiały go młodszemu pokoleniu oraz osobom spoza środowiska, gdyż sztucznie stworzona sytuacja oraz wiek respondentek powodował u nich opory natury moralnej. Kobiety reprezentujące najstarsze pokolenie uważały, że śpiewanie takich pieśni „nie przystoi” osobom w „ich wieku”. Z kolei pokolenie młodsze nie miało możliwości bezpośredniego poznawania repertuaru pieśniowego w naturalnym kontekście. Jego znajomość zawdzięczają polskim szkołom i zespołom folklorystycznym, w których naucza się konkretnych wariantów pieśniowych. Zaobserwować można to zjawisko podczas konkursu Śląskie Śpiewanie, który organizowany jest corocznie w Czeskim Cieszynie. W przeglądzie tym uczestniczą dzieci i młodzież reprezentująca szkoły polskie na Zaolziu. Tego typu konkurs jest wielkim wydarzeniem dla pokolenia młodszego mniejszości zaolziańskiej. Dzięki niemu dzieci i młodzież zapoznają się z folklorem muzycznym Śląska

Cieszyńskiego, kultywują swoją gwarę i stroje (pieśni śpiewane są w języku polskim i w gwarze, często dzieci występują w strojach ludowych), a to z kolei pozwala im kształtować i podtrzymywać polską tożsamość narodową. Należy podkreślić, że znaczną część funkcjonującego obecnie wśród mniejszości polskiej na Zaolziu repertuaru, stanowią pieśni popularno-towarzyskie, które często mają charakter ogólnopolski („Pije Kuba do Jakuba”, „Hej z góry, z góry jadą Mazury” itp.). Pochodzą one z różnych źródeł. Są to zarówno pieśni o tematyce wojennej, powstałe podczas II wojny światowej np. „Wojenko, wojenko” oraz „Z młodej piersi się wyrwało” jak i przedwojenne szlagiery np. „Przybyli ułani pod okienko” czy też współcześnie funkcjonujące piosenki wykonywane podczas spotkań towarzyskich, przy ogniskach, na wycieczkach np. „Tam nad Wisłą w dolinie”; „Wczoraj obiecałaś mi na pewno”; „Jadą, jadą dzieci drogą”. Mieszkańcom Zaolzia nie są obce także pieśni czeskie, morawskie i słowackie. Jest to uwarunkowane przeszłością historyczną i kulturową, gdzie narody czeski i słowacki funkcjonowały w jednym państwie (Czechosłowacji) i oddziaływały na kulturę polskiej mniejszości. Współcześnie Polacy na Zaolziu korzystają z czeskich i słowackich środków masowego przekazu, co wpływa na ich repertuar pieśniowy. Osoby reprezentujące starsze pokolenie słuchają audycji radiowych i telewizyjnych poświęconych zarówno muzyce polskiej jak i czeskiej. Chętnie uczą się różnych pieśni, niezależnie od ich pochodzenia. Jedynym kryterium jest tutaj estetyka danej melodii. Rezultaty tego można zauważyć w prywatnych zapisach pieśniowych. Wiele starszych osób posiada zeszyty, w których notuje, często od czasów swej młodości, teksty słowne usłyszanych pieśni (polskie i czeskie). Świadczy to o tym, że Zaolziacy nie skupiają się tylko i wyłącznie na kulturze polskiej, lecz poszerzają swój repertuar, czerpiąc z dostępnych źródeł. Autorka poddała analizie muzykologicznej 194 pieśni zanotowane podczas badań terenowych. Pieśni zebrane przez A. Kopoczek i J. Tacinę posłużyły jako przykłady do analizy porównawczej dotyczącej poetyki. Materiał opracowywano w oparciu o statystykę zawartą w skrypcie *Folklor Muzyczny Beskidu Śląskiego*⁶ Aliny Kopoczek oraz wyniki własnych analiz. W zebranych materiale jedynie sześć pieśni opartych jest na skalach należących do wąskozakresowych. Pieśń nr 38b w pierwszej części reprezentuje skalę tritoniczną (fis¹, a¹, h¹), jej ambitus nie przekracza kwinty czystej.

⁶ A. Kopoczek: *Folklor Muzyczny Beskidu Śląskiego. Materiały pomocnicze do analizy pieśni ludowych*. Katowice 1993.

38b. Kuwik w lesie...

16"

A. Waclawik (1923), Czeski Cieszyn,
12.02.2002

Musical notation for 'Kuwik w lesie...' in 3/4 time. The melody is written on a single staff. The lyrics are: Ku-wik wle-sie jaj-ka nie-sie, przy-le-cia-la czaj-ka, ze-bra-ła mu jaj-ka, ku-wik pła-cze, czaj-ka ska-cze, nie płacz ty ku-wi-ku, masz jaj-ka wkoszy-ku.

Zapis nutowy nr 4

Także pieśń nr 172 reprezentuje ten typ skali (h, d¹, e¹), w tym przypadku o ambitusie kwarty czystej.

172. Lu, lu, lu, lu, ty mój królu...

12"

Teresa Pieter (1936), Bukowiec,
29.11.2002

Musical notation for 'Lu, lu, lu, lu, ty mój królu...' in 3/4 time. The melody is written on a single staff. The lyrics are: Lu, lu, lu, lu, ty mój kró - lu, be - dy - my mieć peł - ny brzu - szek...

Zapis nutowy nr 5

A. Kopoczek w swojej pracy⁷ sugeruje, iż skale wąskozakresowe można zauważyć przede wszystkim w repertuarze kolędników, połączników, a więc w repertuarze dziecięcym. Ciekawym przykładem skali pentachordalnej jest pieśń nr 155, gdzie występuje bifurkacja IV stopnia skali:

155. Doliny, doliny, doliny...

25"

Lutynia Górna (badania grupowe),
12.04.2002

Musical notation for 'Doliny, doliny, doliny...' in 3/4 time. The melody is written on a single staff. The lyrics are: Do-li-ny, do-li-ny, do-li-ny, kaj sie mi po-dziy-wo mj mi - ły, ho-re do-li-ne - czke, zbiy-ro zie-li-ne - czke, na mo - jóm bo-le - snóm gło - wi - czke.

Zapis nutowy nr 6

⁷ Tamże..., s. 10.

Skalę tę można potraktować jako wycinek skali molowej z bifurkacją IV stopnia, która powoduje krok sekundy zwiększonej w kierunku descendentnym, co może sugerować naleciałości skali cygańskiej⁸. Z kolei pieśni oparte na skalach modalnych stanowią niewielki procent całości zbioru. Nie występują one w czystej postaci, a jedynie jako elementy lub jako zrosty ze skalą pentatoniczną. Wiąże się to z dominacją tonalności dur – mol, która obecnie systematycznie wypiera dawne skale (w zebranych zbiorze na skalach durowych opartych jest 140 pieśni, a na molowych – 20). Spowodowane jest to między innymi wprowadzaniem akompaniamentu na akordeonie lub pianinie podczas prób zespołów folklorystycznych. To z kolei zaburza harmonię poszczególnych pieśni, w których elementy dawnych skal powoli zanikają. Także skalę góralską można spotkać fragmentarycznie jako zrosty ze skalą durową i molową. Występowanie tej skali (szczególnie na terenach południowych) świadczy o związkach ludowej kultury muzycznej z kulturą górską i pasterską (wpływy wołoskie) – przykład pieśni nr 105:

105. Rada śpiwóm...

Teresa Szkandera, Lutynia Dolna
(Śląskie śpiewanie -24.04.2002)

10'' ♩ =96

The image shows a musical score for the song 'Rada śpiwóm...'. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature. The tempo is marked as 10'' ♩ =96. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The first staff contains the first line of the melody and lyrics: 'Ra - da śpiy - wóm, ra - da jem, ra - da pie - knie tań - cu - jem, ra - da pie - kne'. The second staff contains the second line of the melody and lyrics: 'kro - wy móm, nie ra - da ich cho - dzy - wóm.' The score ends with a double bar line.

Ra - da śpiy - wóm, ra - da jem, ra - da pie - knie tań - cu - jem, ra - da pie - kne

6
kro - wy móm, nie ra - da ich cho - dzy - wóm.

Zapis nutowy nr 7

Największy procent wśród przeanalizowanych pieśni stanowią takie, których materiał dźwiękowy oparty jest na skali durowej (140 pieśni) i molowej (20). W większości przypadków są to skale defektywne (tab. 23). Przeważającą część w defektywnych skalach durowych stanowią melodie pozbawione VIII stopnia skali (83), VII stopnia (39) i VI stopnia (16). Pieśni wykonywane w skalach molowych pozbawione są najczęściej stopnia VIII (13), VI (7) i VII (5). W przeanalizowanym materiale pojawiają się pieśni wolnometryczne. W Beskidzie Śląskim śpiewa się je w charakterystyczny powolny sposób z przeciąganiem ostatniej sylaby we frazie. Ich odmienna budowa i sposób śpiewu związane były z górzystą, południową częścią Śląska Cieszyńskiego. Wykonywano je podczas pasienia owiec lub bydła, najczęściej na dwóch przeciwległych halach. Wolne tempo wykonania

⁸ Więcej: J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej*. Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach. Seria II: Prace specjalne nr 11. Katowice 2000, s. 264.

więzało się z akustyką; śpiewający musiał odczekać, aż wybrzmi do końca fraza i dopiero wtedy mógł rozpocząć śpiewanie nowej. Miały one formę dialogową i spełniały funkcję komunikacyjną i ludyczną. Często dwie pasterki rywalizowały ze sobą, która głośniejsze i piękniejsze zaśpiewa. Była to również forma wypełniania wolnego czasu podczas pasienia. Dzisiaj można ich wysłuchać na różnego rodzaju przeglądach, występach zespołów folklorystycznych. Zostały one pozbawione swojego naturalnego kontekstu (otwarte przestrzenie) a wykonawcy starają się odtworzyć go na scenie. Często śpiewane są przez dwie osoby, które ustawia się na dwóch przeciwległych końcach sceny, by zachować choćby w małej części sposób ich wykonania (forma dialogowa). W budowie morfologicznej wyróżniają się zwroty inicjalne, które w zebranych materiałach mają zdecydowany kierunek ascendentalny (w 113 pieśniach czyli w ok. 63 %) i najczęściej spotyka się interwał prymy (34%), Kolejnymi pod względem częstotliwości występowania interwałami są: kwarta czysta (21 pieśni – 11,7 %), sekunda wielka (12 – 6,7 %), tercja mała (8 – 4,4 %), tercja wielka (6 – 3,3 %), sekunda mała (4 – 2,2 %), kwinta czysta (2 – 1,1%). Alina Kopoczek pisze: „...największy odsetek, bo blisko 70 % pieśni ma w zwrocie inicjalnym kierunek ascendentalny. Można to przyjąć za cechę charakterystyczną badanego materiału”⁹. Natomiast zwroty kadencyjne kończą się najczęściej na I, III a rzadziej na V i II stopniu skali. Najczęściej mają kierunek descendentalny, co stanowi ich cechę charakterystyczną. Linia melodyczna ma najczęściej kształt falisty bądź falisto-lukowy, melizmaty i interiekcje nie są cechą dominującą w pieśniach na Zaolziu. Są to najczęściej melizmaty krótkie, oparte na dwóch dźwiękach. Niewiele jest pieśni, których ambitus nie przekracza kwinty czystej, dominuje ten o ambitusie oktawy czystej (64 pieśni – ok. 40 %). Świadczy to o zanikaniu pieśni opartych na skalach wąskozakresowych, co wiąże się to pośrednio z zanikaniem repertuaru dziecięcego i kolędowego. W zbiorze przeważają pieśni w metrum 2/4, co stanowi cechę charakterystyczną dla terenów południowych Śląska Cieszyńskiego (Beskid Śląski), ale występują także pieśni w metrum 3/4 z rytmiką polonezową, których pojawienie się na tym terenie świadczy o związkach z Górnym Śląskiem oraz walcerką z wpływami niemieckimi. W zebranych materiałach można spotkać formy dwuczęściowe, trzyczęściowe, czteroczęściowe i wieloczęściowe. Dominuje jednak forma dwuczęściowa (w 75 pieśniach, tj. 41,8 % zbioru). Pojawiają się również pieśni, które mają postać formy kolistej, choć nie zawsze w typowej postaci. W melodiach zgromadzonych przez autorkę dominują rytmy proste i stanowią one zdecydowaną większość. Wśród nich przeważają rytmy o charakterze

⁹ Patrz: A. Kopoczek: *Folklor Muzyczny Beskidu Śląskiego. Materiały pomocnicze do analizy pieśni ludowych*. Katowice 1993, s. 35.

descendentalnym. Są to: joniki descendentalne, anapesty i jeden przykład jambu. Występują też rytmy o charakterze ascendentalnym: trocheje, daktyle joniki ascendentalne a także amfibrachy. W warstwie rytmicznej najmocniej zaznaczają się rytmy mazurkowe (joniki descendentalne), mniej jest pieśni, w których pojawia się rytmika walcerkowa (jamby i trocheje). Zauważyć można też kilka melodii o rytmice krakowiakowej (amfibrachy), ale nie stanowią one przeważającej części całości zbioru. Ich pojawienie się może świadczyć o wpływach na melodie cieszyńskiej muzyki regionu małopolskiego lub muzyki morawskiej, słowackiej oraz węgierskiej¹⁰. Zaolziański repertuar pieśniowy od roku 1920, był pielęgnowany i utrzymywany w niezmienionej formie. Folklor nie tylko muzyczny był wyznacznikiem polskości, identyfikacji z kulturą polską i wyznacznikiem tożsamości narodowej. Kształt pieśni nie odbiega od repertuaru wokalnego wykonywanego w polskiej części Śląska Cieszyńskiego. W latach tych zaczęło rozkwitać życie śpiewacze, powstawały pierwsze zaolziańskie chóry, które wykonywały repertuar polski i ludowy. Na lata 1935-1938 przypadł najprężniejszy rozwój chóralistyki. W okresie tym działało na Zaolziu 112 chórów, które występowały nie tylko w Czechosłowacji, ale także poza jej granicami. Współcześnie można zauważyć wypieranie pieśni obrzędowych przez pieśni miłosne, rodzinne czy tzw. popularno-towarzyskie (o czym była już mowa wcześniej). Pieśni obrzędowe funkcjonują jedynie podczas występów zespołów folklorystycznych i na ich potrzeby są adaptowane (zjawisko folkloryzmu).

Słowa kluczowe: ANALIZA MUZYKOLOGICZNA, BADANIA TERENOWE, FOLKLOR WOKALNY, ZAOLZIE, ŚLĄSK CIESZYŃSKI

¹⁰ L. Bielawski: *Rytmika polskich pieśni ludowych*. Kraków 1970, s. 103-109.