

AKADEMIA MUZYCZNA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W GDAŃSKU

KAJA POTRZEBSKA

ROZPRAWA DOKTORSKA

przygotowana w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie *sztuki*, w dyscyplinie artystycznej: *sztuki muzyczne*

Promotor:

Prof. dr hab. Marek Ročlawski

Gdańsk 2023

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Kujawskie Pieśni Weselne

1. Aleksandra Brejza, *A przyjechaliście*, czas trwania – 4:00
2. Szymon Godziemba-Trytek, *Usiadła Marysia*, czas trwania – 3:10
3. Aleksandra Brejza, *Przeżegnaj jom, mamó*, czas trwania – 2:45
4. Marcin Gumieła, *Zajechały trzy koniki*, czas trwania – 5:20
5. Łukasz Urbaniak, *Jakżym pojechali*, czas trwania – 1:15
6. Łukasz Urbaniak, *Zagrej ty mi muzykancie*, czas trwania – 1:30
7. Piotr Jańczak, *Dyna*, czas trwania – 3:10
8. Łukasz Urbaniak, *Mój wianuszek lawendowy*, czas trwania – 5:15
9. Łukasz Urbaniak, *A żebyś ty chmielu*, czas trwania – 5:45
10. Michał Gozdek, *Puo cóżeś mnie, matuś moja*, czas trwania – 3:20
11. Marcin Kopczyński, *A dzień dobry tymu domowi*, czas trwania – 3:10

Wykonawcy:

**Chór młodzieżowy Canto Zespołu Szkół Muzycznych im. Czesława Niemena
we Włocławku**

**Chór kameralny Akolada przy Bydgoskiej Szkole Wyższej w Bydgoszczy
Zespół żeński Chóru Kameralnego Akademii Muzycznej im. Feliksa
Nowowiejskiego w Bydgoszczy**

Chór Lutnia Nova miasta Aleksandrowa Kujawskiego

Kaja Potrzebska: dyrygent

Maciej Gogolkiewicz: słowo wiążące

Miejsce nagrania: Sala koncertowa Domu Polskiego w Bydgoszczy

Data nagrania: 18 czerwca 2022 rok

Realizator nagrania: Filip Pniewski

OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

**Inspiracje kujawskim obrzędem weselnym w twórczości
chóralnej a cappella kompozytorów regionu Kujaw**

Wstęp	6
Rozdział I ETNOMUZYKOLOGIA REGIONU KUJAW	10
1.1 Folklor Polski i jego znaczenie dla kultury	10
1.2 Etnografia i historia Kujaw	17
1.3 Charakterystyka kultury ludowej Kujaw.....	24
1.4 Gwara kujawska	27
1.5 Rozwój badań nad folklorem muzycznym Kujaw	30
1.6 Charakterystyka tradycyjnej muzyki kujawskiej	40
Rozdział II OBRZĘD – ETYMOLOGIA, GENEZA, PODZIAŁ I FUNKCJE	48
2.1 Obrzędowość doroczna i rodzinna w polskiej kulturze ludowej.....	52
2.2 Obrzędowość doroczna i rodzinna na Kujawach	53
2.3 Kujawski obrzęd weselny.....	54
2.3.1 Przegląd literatury dotyczącej kujawskiego obrzędu weselnego.....	55
2.3.2 Etapy obrzędu weselnego	56
2.3.3 Charakterystyka kujawskich pieśni weselnych.....	61
Rozdział III ARTYSTYCZNE OPRACOWANIA KUJAWSKICH PIEŚNI WESELNYCH NA CHÓR A CAPPELLA. ANALIZA STRUKTURY MUZYCZNEJ I PROBLEMY WYKONAWCZE	64
3.1 Aleksandra Brejza <i>A przyjechaliście</i>	65
3.2 Szymon Godziemba-Trytek <i>Usiadła Marysia</i>	70
3.3 Aleksandra Brejza <i>Przeżegnaj jom, mamo</i>	78
3.4 Marcin Gumieła <i>Zajechały trzy koniki</i>	85
3.5 Łukasz Urbaniak <i>Jakżym pojechali</i>	95
3.6 Łukasz Urbaniak <i>Zagrej ty mi muzykancie</i>	101
3.7 Piotr Jańczak <i>Dyna</i>	108
3.8 Łukasz Urbaniak <i>Mój wianuszek lawendowy</i>	115
3.9 Łukasz Urbaniak <i>A żebyś ty chmielu</i>	121
3.10 Michał Gozdek <i>Puo cóżeś mnie, matuś moja</i>	130

3.11	Marcin Kopczyński <i>A dzień dobry tymu domowi</i>	136
Rozdział IV	ZNACZENIE ROLI DYRYGENTA W PRZYGOTOWANIU KUJAWSKICH PIEŚNI LUDOWYCH.....	142
	Zakończenie	147
	Bibliografia	149
	Aneksy	154
1.	Wykaz utworów inspirowanych kujawską muzyką ludową w twórczości chóralnej kompozytorów polskich.....	154
2.	Noty biograficzne kompozytorów artystycznych opracowań kujawskich pieśni weselnych na chór a cappella.....	158
3.	Noty zespołów wykonawczych biorących udział w koncercie pt. <i>Kujawskie pieśni weselne</i>	165
4.	Plakat promocyjny	169

Wstęp

Inspiracja, wena, natchnienie, asumpt towarzyszy każdemu artyście podczas jego procesu twórczego, stając się niejednokrotnie determinantą do powstania finalnego dzieła autora. Myśl przewodnia może posiadać różnorodne źródła tematyczne, dając niezliczone możliwości do kreowania wizji artystycznej. Jednym z takich niespożytych źródeł inspiracji w twórczości wielu artystów jest folklor. W historii muzyki, na przestrzeni epok, kompozytorzy interesowali się tematyką ludowości. Dowodem na niniejszą tezę jest bogactwo literatury muzycznej inspirowanej muzyką ludową, zwłaszcza w twórczości kompozytorów XIX i XX wieku oraz żyjących współcześnie.

Literatura chóralna inspirowana muzyką ludową, nie odbiega w swej liczebności od pozostałych gatunków muzycznych. Stanisław Wiechowicz, Karol Szymanowski, Feliks Nowowiejski, Zygmunt Noskowski, Tadeusz Szeligowski, to tylko niektórzy mistrzowie artystycznych opracowań muzyki ludowej na różne składy chóralne.

Autorka pracy, w swojej działalności artystycznej, niejednokrotnie poznawała i wykonywała utwory chóralne inspirowane muzyką ludową. Repertuar zespołów, z którymi współpracowała jako dyrygentka bądź chórzystka, obejmował także kompozycje o tematyce ludowej, związanej z folklorem różnych regionów. Biorąc pod uwagę swoje wieloletnie doświadczenie w pracy z chórmi, autorka jako rodowita Kujawianka stwierdziła, iż utwory inspirowane muzyką ludową z regionu Kujaw, stanowią nieliczną ilość opracowań w stosunku do pozostałych regionów Polski. Niniejsza teza stanowiła główny cel, którym się kierowała, a zarazem fundament do powstania dzieła artystycznego oraz wszystkich związanych z nim działań.

Zgłębiając i analizując publikacje etnograficzne i etnomuzykologiczne regionu Kujaw, autorka pracy zaobserwowała, iż największe bogactwo pieśniowe zawiera tematyka dotycząca obrzędu weselnego. Stanowi on także jeden z najważniejszych dla Kujawiaków rytów, dominując nad wszystkimi pozostałymi ceremoniałami dorocznymi i rodzinnymi tego regionu. Na podstawie tej analizy zrodziła się idea stworzenia nowych utworów w opracowaniach na chór a cappella, zawierających w sobie muzyczne cytaty, wykonywane podczas kujawskiego obrzędu weselnego.

Pragnąc zainteresować powyższą tematyką szersze grono rodzimych twórców, autorka pracy zaproponowała stworzenie nowych utworów kompozytorom związanym

z regionem Kujaw. Do współpracy zaprosiła siedmioro twórców, którzy wyrazili chęć opracowania melodii pochodzących z obrzędu weselnego Kujawiaków. Wśród nich znaleźli się: Aleksandra Brejza, Szymon Godziemba-Trytek, Michał Gozdek, Marcin Gumieła, Piotr Jańczak, Marcin Kopczyński i Łukasz Urbaniak, którzy skomponowali łącznie 11 utworów. Każdy z utworów powstał na kanwie kujawskiej melodii weselnej, pochodzącej z kolejnego etapu tego ceremoniału, a ułożone chronologicznie tworzą całokształt rodzinnego rytuału tych ziem. Chcąc nadać regionalny wydźwięk całej koncepcji pracy, autorka zaprosiła do wykonania tych utworów chóry działające na terenie Kujaw. Z każdym z nich autorka współpracuje jako chórzystka lub dyrygentka.

Koncert chóralny pt. *Kujawskie Pieśni Weselne*, stanowiący dzieło artystyczne w ramach postępowania o nadanie stopnia doktora sztuki, odbył się 18 czerwca 2022 roku w sali koncertowej Domu Polskiego w Bydgoszczy. Podczas koncertu zostały zaprezentowane prawykonania 11-stu wspomnianych utworów, których wykonawcami byli:

- Chór młodzieżowy *Canto* Zespołu Szkół Muzycznych im. Czesława Niemena we Włocławku
- Chór kameralny *Akolada* przy Bydgoskiej Szkole Wyższej
- Zespół żeński Chóru Kameralnego Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy
- Chór *Lutnia Nova* miasta Aleksandrowa Kujawskiego

Celem niniejszej pracy oraz idei jej powstania jest kultywowanie zanikających muzycznych tradycji związanych z obrzędowością weselną rodzimych Kujawiaków, poprzez twórcze wykorzystanie melodii ludowych we współczesnych opracowaniach chóralnych. Przyczyni się to z pewnością do rozwoju muzyki oraz literatury chóralnej inspirowanej kujawskim folklorem muzycznym. Kolejnym celem jest zainteresowanie kujawską muzyką ludową współczesnych kompozytorów oraz wykonawców działających na terenie regionu Kujaw, jak również w innych ośrodkach na terenie całego kraju. Umożliwi to artystom z tej grupy, będącym przede wszystkim rodowitymi Kujawiakami, aktywne manifestowanie ich własnej tożsamości regionalnej. Pozostałym muzykom zaangażowanym w realizację artystycznych opracowań kujawskich pieśni ludowych, a pochodzącym z innych regionów Polski, zagwarantuje poznanie tradycyjnego folkloru Kujaw będącego jego dziedzictwem narodowym. Ostatnim celem niniejszej pracy jest

próba skonkretyzowania i dokonania analizy struktury muzycznej poszczególnych pieśni, jak również wskazanie różnorodności problemów wykonawczych, które mogą pojawić się podczas pracy nad tymi utworami. Główne metody badawcze stanowiące podstawę opisu poszczególnych kompozycji to: analiza literatury, analiza elementów dzieła muzycznego, metoda porównawcza i metoda analizy słuchowej.

Opis dzieła artystycznego podzielono na cztery rozdziały.

Pierwszy rozdział poświęcony został etnomuzykologii regionu Kujaw. Autorka przedstawiła w nim zagadnienia dotyczące etnografii, historii i etymologii nazwy samego regionu. Zawarła także informacje na temat charakterystyki kultury ludowej, w szczególności takich elementów jak sztuka użytkowa, strój i gwara kujawska. Autorka opisała także rozwój badań nad folklorem muzycznym regionu od początku XIX wieku, aż do współczesności. W pierwszym rozdziale znajduje się także charakterystyka tradycyjnej muzyki kujawskiej, jej różnorodnych i odmiennych względem innych regionów cech i elementów muzycznych. W rozdziale zostały także wymienione znaczące funkcje folkloru oraz inspiracje z nim związane w twórczości polskich kompozytorów.

W rozdziale drugim omówiono zagadnienia odnoszące się do pojęcia obrzędu, w szczególności jego etymologii, genezy, podziału i funkcji. W rozdziale tym opisano także obrzędowość doroczną i rodzinną w polskiej kulturze ludowej oraz przybliżono kujawski obrzęd weselny. Autorka dokonała przeglądu literatury dotyczącej obrzędowości weselnej regionu Kujaw oraz opisu poszczególnych jego etapów. W końcowej części rozdziału zamieszczono również informacje dotyczące charakterystyki kujawskich pieśni weselnych.

W rozdziale trzecim dokonano dogłębnej analizy struktury muzycznej artystycznych opracowań kujawskich pieśni weselnych na chóry a cappella pod względem ich genezy powstania, budowy formalnej, rozpiętości interwałowej i ambitusu poszczególnych głosów oraz elementów dzieła muzycznego. Autorka pracy przedstawiła także informacje o kujawskich pieśniach, na kanwie których powstały opracowania artystyczne. Przeprowadziła analizę warstwy tekstowej i treści poszczególnych pieśni, wraz z zawartymi w nich elementami gwary kujawskiej. W opisie każdego z utworów zostały omówione także problemy wykonawcze i dyrygenckie, które mogą pojawić się w trakcie pracy z chórem.

Ostatni, czwarty rozdział, podejmuje próbę skonkretyzowania wiedzy dotyczącej znaczenia roli dyrygenta w przygotowaniu kujawskich pieśni weselnych. Zawiera w sobie opis poszczególnych etapów przygotowawczych dzieła artystycznego oraz zadania jakie musiał podjąć dyrygent w przygotowanie dzieła artystycznego poświęconego tematyce kujawskich pieśni weselnych.

Po wnioskach końcowych umieszczony został wykaz bibliografii wykorzystanej w opisie dzieła artystycznego. W aneksach do niniejszej rozprawy, autorka zamieściła wykaz utworów inspirowanych kujawską muzyką ludową w twórczości chóralnej kompozytorów polskich, biogramy kompozytorów i zespołów biorących udział w koncercie oraz plakat promujący.

Rozdział I

ETNOMUZYKOLOGIA REGIONU KUJAW

Początki zainteresowań i badań nad kulturą ludową, przyczyniły się do wysnucia tezy, iż jej różnice wiążą się nierozzerwalnie z odmiennością regionalną kraju. Już w pierwszych pracach etnograficznych z końca XVIII i początku XIX wieku, m. in. Wincentego Pola czy Hugo Kołłątaja, przyjęto założenie, że podział na konkretne grupy i regiony odznacza się wspólnymi czynnikami. Wymienia je w swoim dziele żyjący w XX wieku polski etnograf i etnolog – Józef Burszta. Według jego oceny, czynnikami mającymi wpływ na podziały etnograficzne są: warunki środowiska geograficznego, różnice w podstawowych zajęciach ludności, odmienne dzieje społeczno-gospodarcze i polityczne, różne postaci dyfuzji kulturowych oraz samorodna twórczość ludowa. Jak pisze Józef Burszta:

W wyniku działania tego zespołu czynników różnie ukształtowała się – w ramach pewnych wspólnych cech kultury narodowej – struktura kulturowa dzielnic, regionów, obszarów i okolic kraju¹.

Owe swoiste elementarne cechy determinują bogactwo kultur regionalnych, stanowiące przedmiot etnograficznych badań na przestrzeni wieków. Niezaprzeczalnie składają się one także na pojmowanie kultury narodowej, w której poszczególne grupy etnograficzne są podstawą pojmowania polskiego folkloru.²

1.1 Folklor Polski i jego znaczenie dla kultury

Rozpatrując twórczość i dorobek kultury ludowej, badacze stworzyli pojęcia określające właśnie ten rodzaj ludzkiego plonu. Jednym z nich jest termin folklor. Neologizm ten wywodzi się z języka angielskiego i oznacza wiedzę ludu (*folklore* – folklor; *folk* – lud, ludowy; *lore* – wiedza, tradycja). Jego pierwsze zastosowanie rozpropagował w XIX wieku brytyjski pisarz i antykwariusz William John Thoms. W liście do redakcji czasopisma *Athenaeum*, proponował użycia nowego terminu

¹ J. Burszta, *Kultura ludowa - kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Warszawa 1974, s. 100.

² Ibidem.

do określenia takich wyrażen jak „starożytności ludowe, [...] literatura ludu”³. Zaznaczał, iż całokształt dorobku ludu, do którego zaliczał „zwyczaje, obyczaje, obrzędy, zabobony, ballady, przysłowia itp.”⁴, należy pojmować w szerszym zakresie pojęciowym jako ogół informacji. Thoms neologizmu użył w kontekście kultury chłopów z terenu Europy, jednak jego termin upowszechnił się i zyskał skalę międzynarodową dla określenia planu tychże grup społecznych.

W Polsce terminu folklor po raz pierwszy użył polski etnograf, muzykolog i językoznawca Jan Karłowicz, w jednym ze swoich artykułów do czasopisma „Wisła” w 1888 roku. Na przestrzeni lat kolejni badacze i uczeni (m. in. Richard Alan Waterman, Stith Thompson, Jurij M. Sokołow), w ślad za Williamem Thomsem, tworzyli kolejne określenia i definicje folkloru. Uczeni spierali się jednak niejednokrotnie w tym aspekcie. Niektórzy z nich, m in. Julis Krohn, Kaarle Krohn, Jurij M. Sokołow, określało mianem folkloru jedynie elementy literatury ludowej (baśnie, podania, legendy, pieśni, ballady, przysłowia itp.). Inni natomiast rozszerzali definicję, wymieniając w niej także elementy z pogranicza muzyki, tańca, zwyczajów i obrzędów ludowych, definiując folklor jako sztukę synkretyczną.⁵

Konkluzję tychże definicji stworzył polski etnograf i socjolog Józef Burszta, wyróżniając w nich trzy obszary:

1. „Sensu stricto – ludowa twórczość literacka, literatura ustna
2. Sensu largo – wierzenia, zwyczaje, obrzędy, dramat i muzyka, tradycyjna wiedza, religia, magia, wróżby, gry i zabawy, taniec i prawo zwyczajowe i to na tle całokształtu kultury, a zwłaszcza gospodarki
3. Sensu largissimo – potoczne rozumienie folkloru, jako synonimu całej tradycyjnej kultury ludowej”⁶

Skala nauki o kulturze ludu rozrosła się do rangi, w której trudno określić jej granice. Julian Krzyżanowski – polski polonista i historyk literatury pisze:

Dziedziny, do których należą wyliczone tu zjawiska, są tak od siebie odległe i różne, wymagają tak różnych narzędzi poznawczych, iż niepodobna ich zmieścić pod dachem jednej wspólnej nauki [...]”⁷.

³ W. Thoms, *Folklor*, „Literatura Ludowa” 1975, nr 6, s. 37.

⁴ Ibidem.

⁵ J. Bobrowska, *Polski folklor muzyczny*, Katowice 1984.

⁶ J. Burszta, op. cit., s. 316-317.

Z tego względu powstały dziedziny różnych nauk zajmujące się konkretnymi warstwami kultury ludowej. Należą do nich m. in. etnografia, etnologia i folklorystyka.

Folklor, stanowiący sztukę ludową, buduje i umacnia kulturę danego kraju. Jego znacząca wartość oddziałuje od samego początku na społeczeństwo, a poszczególne elementy odgrywają istotne role i pełnią wielopłaszczyznowe funkcje. Jedną z nich jest funkcja polityczno-społeczna. Kultura ludowa nazywana kulturą narodową miała wpływ na kształtowanie narodowych idei i patriotycznych postaw. Miano polskości kultury ludowej stanowiło fundament w walkach wyzwoleniczych i działaniach niepodległościowych naszej ojczyzny.⁸ Polska muzykolog Danuta Gwizdalanka w swojej publikacji pisze:

Folklor traktowano jako dobro narodowe, propagowano i wspierano na rozmaite sposoby uważając, że kultura ludowa stanowi fundament regionalnej i narodowej tożsamości⁹.

Niniejsza funkcja wiąże się płynnie z kolejną, jedną z najważniejszych, jaką jest wzmacnianie tożsamości narodowej. Folklor i jego tradycje stanowią ostoję narodowości. Prof. Krystyna Turek z Uniwersytetu Śląskiego pisze:

Dla każdego człowieka mała ojczyzna jest enklawą szczególną, emocjonalnie ważną, intymną i własną, stanowiącą punkt wyjścia w dziele formowania się jego charakteru, osobowości, postawy moralnej, społecznej i obywatelskiej, zaś blisko z nią związane poczucie zakorzenienia ma istotne znaczenie w realizacji własnej podmiotowości, a więc bycia sobą i u siebie¹⁰.

Bezpośrednio łączy się to z kolejną, wychowawczo-etyczną funkcją sztuki ludowej. W dobie współczesnej wielokulturowości, istotną rangę odgrywa świadomość własnej tożsamości, w szczególności w życiu młodych obywateli. Daje to sposobność do poznania i ugruntowania własnych korzeni, poszanowania dla ich wartości i poczucia przynależności do danej wspólnoty społecznej. Jednocześnie buduje w człowieku akceptację, szacunek i tolerancję wobec odmiennych kultur. Kultura ludowa i wszelkie jej wytwory będące dziedzictwem narodowym, stanowią unikatowy w swoim rodzaju symbol danego kraju, zaś wielopokoleniowa wiedza ludu wpływa także na

⁷ J. Krzyżanowski, hasło: *Folklor*, w: *Słownik folkloru polskiego*, Warszawa 1965, s. 105.

⁸ M. Biernacka, M. Frankowska, W. Paprocka, *Etnografia polski. Przemiany kultury narodowej*, Wrocław 1981.

⁹ D. Gwizdalanka, *100 lat z dziejów polskiej muzyki*, Kraków 2018, s. 128.

¹⁰ K. Turek, *Muzyka ludowa we współczesnym modelu edukacji ogólnokształcącej*, w: *Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji*, L. Bielawski (red.), Warszawa 2001, s. 175.

ogólnospołeczną erudycję. Mądrości ludu, ich życiowe prawdy i doświadczenie, ukazywane np. w tradycyjnych przysłowiach, podaniach, legendach i bajkach, są nośnikiem zasad moralnych, wzorów zachowań i postaw.¹¹

Mając na uwadze artystyczny wydźwięk niniejszego opisu dzieła, znacząca jest kolejna rola folkloru, nosząca miano funkcji artystyczno-estetycznej. Od zarania dziejów wszelkie formy sztuki noszą znamiona kultury ludowej. We wszystkich jej dyscyplinach, ich twórcy pozyskiwali artystyczne idee z niewyczerpanego źródła inspiracji, jakim jest folklor. Fascynacja twórczym ludowym i możliwości jego artystycznego wykorzystania motywowała twórców na przestrzeni wieków. Autonomiczny artyzm ludowego źródła oraz jego estetyczne wartości budzą nieustannie zainteresowanie artystów, natomiast jego obecność oraz rezonans twórczy są niepodważalne. W dyscyplinie muzycznej kompozytorzy stosowali różne sposoby wykorzystania ludowego cytatu. Jego kryteria szerokiego zastosowania opisuje polski kompozytor Krzysztof Baculewski, charakteryzując je następująco:

- „1. Opracowanie materiału ludowego (na ogół bez zmian lub z niewielkimi zmianami) w taki sposób, by stanowił on ośnoję melodyczną (formalną, tekstową etc.) utworu
2. Wykorzystanie cytatów ludowych wtopionych w odautorską całość
3. Stylizacja muzyki ludowej
4. Kreacja specyficznej atmosfery ludowej czy narodowej wyłącznie środkami kompozytorskimi (bez udziału cytatów czy zapożyczeń)”¹²

Częstokroć kompozytorzy stosowali wszystkie powyższe kryteria w obrębie jednego dzieła. Należy podkreślić także celowość ich zastosowania przez kompozytorów, którą akcentował sam Karol Szymanowski. Barbara Mielcarek-Krzyżanowska w swojej publikacji przytacza wypowiedź kompozytora:

Niestety formy kultury ludowej, chłopskiej, są skazane na zagładę. Zadaniem nas, artystów jest je zachować dla potomności [...]”¹³.

¹¹ M. Szyndler, *Folklor muzyczny jako element wielopłaszczyznowego procesu edukacji muzycznej*, w: *Wartości w muzyce: wartości kształcące i kształtowane u studentów w toku edukacji szkoły wyższej*, t. II, J. Uchyla-Zroski (red.), Katowice 2009, s. 57-64.

¹² K. Baculewski, *Współczesność. Część 1: 1939–1974*, w: *Historia muzyki polskiej*, t. VII, S. Sutkowski (red.), Warszawa 1996, s. 158.

Wpływ elementów polskiej muzyki ludowej na twórczość kompozytorów naszego kraju odgrywał znaczącą rolę. Zarówno w Polsce, jak i wielu innych krajach Europy, początków tej współzależności można upatrywać już w muzyce renesansu. To w tej epoce następuje pewnego rodzaju artystyczne scalenie się elementów tańców dworskich, mieszczańskich i chłopskich. Dzięki zintegrowaniu tychże elementów tanecznych, powstała swoistego rodzaju rytmika taneczna, która dała początek tzw. rytmom mazurkowym w Polsce, do których należy również muzyka kujawska. Piotr Dahling w swoim artykule pisze:

Ten pierwszy znak polskości w muzyce (rytmy mazurkowe) jest najprawdopodobniej pochodną różnych nurtów muzycznych w ówczesnym społeczeństwie i zaczątkiem oraz wyróżnikiem polskiego stylu narodowego w muzyce¹⁴.

Pierwiastki ludowe z tego okresu znaleźć można także w tabulaturach organowych lub lutniowych, które zawierały również świeckie piosenki taneczne z ludowymi elementami. Źródła ludowe zagościły także w muzyce religijnej, czego niepodważalnym przykładem jest twórczość okresu Bożego Narodzenia. Proweniencją polskich kolęd i pastorałek są najczęściej tereny wiejskie. W XVII i XVIII wieku rytmy tańców określone później jako narodowe, np. poloneza, mazurka i krakowiaka, odnaleźć można w większych formach muzyki instrumentalnej. Przykładem może być *Canzona prima a due* Marcina Mielczewskiego oraz symfonie takich kompozytorów polskich jak: Antoniego Milwida lub Wojciecha Dankowskiego.¹⁵

Muzyka ludowa opanowała także formę operową w Polsce w tym okresie. Za pierwszą polską operę narodową przyjmuje się dzieło Jana Stefaniego *Cud mniemany, czyli krakowiacy i górale* z 1794 roku. Wiek XIX był w Polsce okresem niezwykle płodnym w aspekcie muzyki ludowej. Z uwagi na sytuację polityczną w Polsce w XIX wieku dostrzega się stosowanie wszelkich przejawów polskości w twórczości polskich kompozytorów. Wymienić tutaj należy liczne kompozycje Józefa Elsnera posiadające elementy tańców narodowych. Jednakże za prekursora muzycznej polskości uważa się Fryderyka Chopina, wybitnego ucznia Józefa Elsnera. Zdaniem Jadwigi Sobieskiej jego

¹³ B. Mielcarek-Krzyżanowska, *Folklor muzyczny w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Bydgoszcz 2021, s. 11.

¹⁴ P. Dahlig, *Muzyka ludowa, a twórczość kompozytorów*, „Pismo Folkowe” 2003, nr 45-46, [online]. Dostęp w Internecie: <https://pismofolkowe.pl/artykul/muzyka-ludowa-a-tworczosc-kompozytorow-3480> [dostęp: 29 sierpnia 2022].

¹⁵ Ibidem.

liczne opracowania polskich tańców oraz inspiracje folklorem dają gwarancję „nierozzerwalnego kojarzenia twórczości Chopina z naszą muzyką ludową”¹⁶. Tańce narodowe przejawiają się także w twórczości Karola Kurpińskiego, np. w balecie *Wesele krakowskie w Ojcowie* z 1823 roku oraz w jego solowych *Pieśniach sielskich*. Kolejne opery narodowe posiadające znajomiona muzyki ludowej tworzył Stanisław Moniuszko (*Halka* 1848 rok, *Hrabina* 1848 rok, *Straszny Dwór* 1865 rok). Kompozytorowi zawdzięczamy także cykl *Śpiewników domowych* z pieśniami z towarzyszeniem fortepianu, którego liczne utwory inspirowane są pieśnią ludową. Zainteresowanie kompozytorów muzyką ludową odbywa się także na gruncie muzyki kujawskiej. Jej podstawę stanowi dzieło operowe Oskara Kolberga z 1853 roku *Król Pasterzy*. W drugiej połowie XIX wieku pojawił się polski nurt kulturalno-artystyczny nazywany ludomanią (chłopomanią), trwający do początków XX wieku. Zainteresowanie życiem wsi i społecznością chłopską tego okresu uwydatnia się w polskiej muzyce. Niemalże żaden z kompozytorów tego okresu nie pomija elementów folkloru muzycznego jako tematyki do swoich dzieł. Inspiracja muzyką ludową wywarła wpływ na twórczość takich kompozytorów, jak np.: Ludomir Różycki (balet *Pan Twardowski*, rok 1920), Michał Kondracki (*Sinfonietta góralska*, rok 1930), Witold Maliszewski (*Fantazja z Kujaw*, rok 1928). W początkowych latach XX wieku powstaje szereg artystycznych opracowań pieśni ludowych na chór. Pionierem wspomnianych utworów inspirowanych muzyką ludową jest Karol Szymanowski. Pomimo, iż sam kompozytor stwierdzał w swojej korespondencji, że:

te wstrętne wycinanki, te oberki, te dana dana, to przekleństwo naszej sztuki¹⁷,

nie zaniechał w swojej twórczości nurtu narodowego. Jego pieśni kurpiowskie w opracowaniu na chór mieszany, natchnione do stworzenia za sprawą melodii ze zbioru *Puszcza kurpiowska w pieśni* księdza Władysława Skierkowskiego, stanowią muzyczny filar polskiego repertuaru chóralnego.¹⁸

Do kompozytorów kultywujących muzykę ludową w opracowaniach na chór należeli także: Zygmunt Noskowski (*Pieśni ludowe* na chór męski), Jan Gall (*8 pieśni ludowych* na chór mieszany), Feliks Nowowiejski (*Na Kujawach rzną skrzypice* na chór

¹⁶ J. Sobieska, *Problem cytatu u Chopina*, w: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, L. Bielawski (red.), Kraków 1973, s. 406.

¹⁷ T. Chylińska, *Korespondencja. Karol Szymanowski*, t. I, Kraków 1982, s. 244.

¹⁸ D. Gwizdalanka, op. cit.

mieszany z fortepianem), Stanisław Wiechowicz (*Na glinianym wazoniku* na chór mieszany), Jan Maklakiewicz (*Pięć pieśni ludowych* na chór mieszany), Roman Maciejewski (*Pieśni kurpiowskie* na chór mieszany).

Po drugiej wojnie światowej, pomimo zmian zachodzących w stylach kompozytorskich oraz trudności w życiu polityczno-społecznym, wciąż żywy jest ludowy pierwiastek w twórczości kompozytorów polskich. W duchu folkloru tworzą w tym czasie m. in.: Witold Lutosławski (*Tryptyk śląski*), Kazimierz Serocki (*3 melodie z Kurpiów*), Tadeusz Szeligowski (*Suita lubelska*), Wojciech Kilar (*Krzesany*). Rozrasta się także repertuar opracowań przeznaczony na składy chóralne do końca XX wieku. Bogactwo utworów zawdzięczamy m.in. Marii Dziewulskiej (*Suita Mazowiecka*), Andrzejowi Hundziakowi (*Suita kujawska na trzy chóry*), Andrzejowi Koszewskiemu (*Mała suita nadwarciańska*), Janowi Krenzowi (*Dwie śpiewki*), Józefowi Lasockiemu (*Som w stawie rybecki*), Juliuszowi Łuciukowi (*Trzy baby, Pięć pieśni kurpiowskich*), Tadeuszowi Paciorkiewiczowi (*Dziesięć pieśni śląskich*), Edwardowi Pałłaszowi (*Kolędy kaszubskie na chór mieszany*), Irenie Pfeiffer (*Pieśni naszej ziemi*), Kazimierzowi Serockiemu (*Suita opolska na chór mieszany*), Józefowi Świdrowi (*Alla Polacca*), Romualdowi Twardowskiemu (*Koncert wiejski*).

Współcześnie, kompozytorzy tworzący w XXI wieku, również czerpią inspiracje ze źródeł polskiego folkloru. Wymienić tu można dla przykładu takich twórców, jak: Piotr Beciński (*Kujawskie pieśni ludowe w opracowaniu na chór*) Katarzyna Danel (*Z tamtej strony jeziora*), Ewa Fabiańska-Jelińska (*Kolebany i Krzesany*), Szymon Godziemba-Trytek (*Mała suita kaszubska*), Jan Krutul (*Oj, chmielu, chmielu*), Paweł Łukaszewski (*Pięć żałobnych pieśni kurpiowskich*), Marek Raczyński (*Sobótka*), Anna Ročławska-Musiałczyk (*Suita kaszubska*), Jacek Sykulski (*Czerwone Jabłuszko*).

Powyższe przykłady, stanowiące jedynie niewielki procent twórczości kompozytorów polskich inspirowanej muzyką ludową, stanowią gwarant jej artystycznej wartości i ważności. Jej autonomiczność, barwność i szerokie możliwości muzycznego opracowania dają sposobność jej kultywowania i rozwoju we współczesności. Jak pisze Piotr Dahling w swojej publikacji:

Ostatecznie chodzi bowiem nie tylko o trwanie kultury ludowej, lecz również, a może przede wszystkim o utrzymanie waloru autentyzmu w kulturze współczesnej, o zachowanie prawdy wyrażanej spontanicznie

i wreszcie pozostawienie rysu bezinteresowności w twórczości na polu kultury. Tradycja ludowa zawiera te wartości¹⁹.

1.2 Etnografia i historia Kujaw

Kujawy to jeden z regionów Polski położony pod względem geograficznym w jej centralnej części, na Pojezierzu Wielkopolskim, w dorzeczu środkowego odcinka Wisły i górnej części Noteci. Kujawy posiadają swoją naturalną granicę, którą wyznacza według Roderyka Lange:

[...] od wschodu lewy brzeg Wisły (powyżej ujścia Skry aż do przełomu pod Fordonem), od zachodu kompleks wód Noteci wraz z jeziorami Pakosko-Gocławskimi, na północy Kanał Bydgoski, na południu zaś na pograniczu znajdują się miasta: Skulsk, Sompolno, Brdów, Chodecz, Przedecz i Lubień²⁰.

Region graniczy w części północnej z Pomorzem (Krajna Nakielska), od zachodu z Wielkopolską (Pałuki), w części południowo zachodniej z ziemią kaliską, a południowo-wschodniej z Mazowszem oraz z ziemiami chełmińską i dobrzyńską w odcinku wschodnim. Tę ostatnią krainę, niektórzy z badaczy i etnografów, m. in. Oskar Kolberg i Zygmunt Gloger uznawali jeszcze za tereny kujawskie, leżące na prawym brzegu Wisły. Potwierdza to Zygmunt Gloger słowami:

Trzecia zaś ich część pod nazwą Ziemi Dobrzyńskiej leżała na prawym brzegu Wisły²¹.

Kujawy zajmują powierzchnię około 4500km, posiadając swój wewnętrzny podział na:

- „1. Nadwiślańskie, Białe, Piaszczyste
2. Garbate
3. Czarne: Inowrocławskie, Radziejowskie, Brzeskie
4. Polne
5. Bachorne
6. Zagoplańskie, Za wodą
7. Borowe”²²

¹⁹ P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, Warszawa 1987, s. 6.

²⁰ R. Lange, *Charakterystyka regionu*, w: *Folklor Kujaw*, I. Ostrowska (red.), Warszawa 1979, s. 7.

²¹ Z. Gloger, *Geografia historyczna ziem dawnej Polski*, Kraków 1903, s. 21.

²² R. Kukier, *Regionalizacja etnograficzna Kujaw (na podstawie samookreślenia ludu)*, w: *Prace komisji historii Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego*, Bydgoszcz 1963, s. 136.

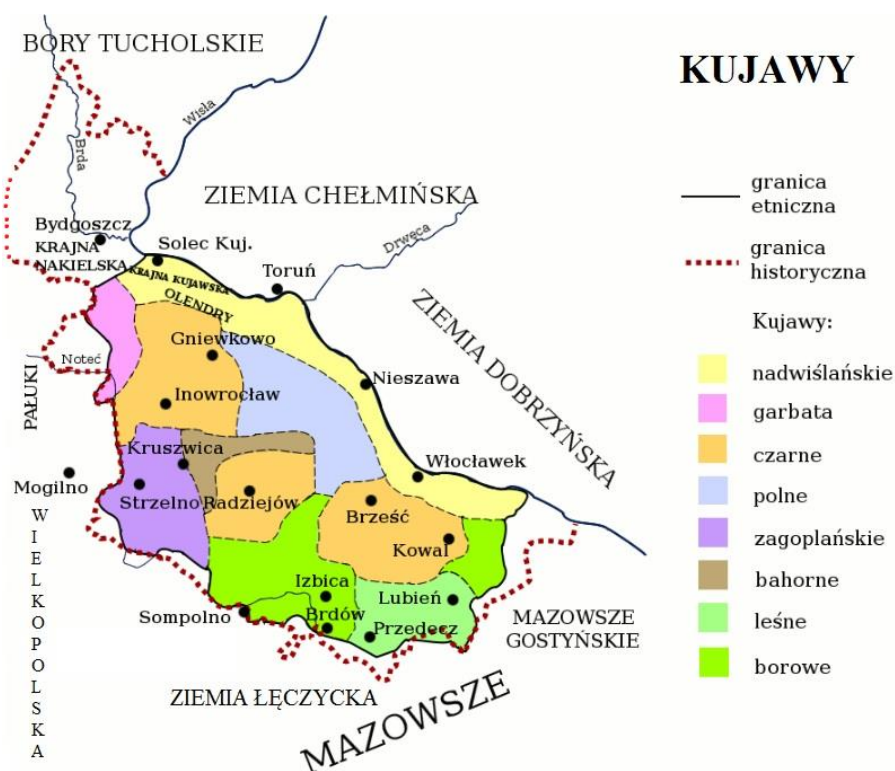
W nieoficjalnym zwyczaju przyjęło się także traktować Włocławek jako stolicę Kujaw wschodnich, a rolę tę w części zachodniej przypisywać miastu Inowrocław.²³

Z uwagi na wiele czynników (m. in. historycznych, politycznych oraz gospodarczych) granice etnograficzne i historyczne Kujaw nie pokrywają się ze sobą w pełni. Potwierdzenie tej tezy przedstawia w swojej publikacji Wanda Szkulmowska, badaczka i propagatorka kultury ludowej tego regionu, które pisze:

Ze względu na fakt, że w przeszłości Kujawy obejmowały szerszy zasięg terytorialny niż potwierdzają to współczesne badania etnograficzne, funkcjonują równoległe dwa pojęcia na określenie granic regionu: Kujaw historycznych i Kujaw etnograficznych²⁴.

Z tego względu wymagają one osobnego omówienia.

Fotografia nr 1. Podział etnograficzno-historyczno-geograficzny położenia Kujaw.
Opracowanie Albert Górniak



²³ R. Kukier, *Regionalizacja...*, op. cit.

²⁴ W. Szkulmowska, *Ziemia rodzinna to Kujawy*, cz. I, Bydgoszcz 2006, s. 17.

Ziemie te z uwagi na położenie geograficzne, mające w swoich zasobach urodzajne gleby, bogactwo dóbr mineralnych (źródła solne, wody mineralne, wapień, gips) i warunków naturalnych (rzeki, jeziora, lasy, równiny), ulokowane na pograniczu dawnych szlaków komunikacyjno-handlowych (*szlak bursztynowy* i *szlak ruski*), stały się ważnym ośrodkiem w kształtowaniu państwowości. Tereny dzisiejszych Kujaw są kolebką wielu wydarzeń historycznych Polski. Wartość tych ziem odegrała znaczącą rolę osadniczą już w czasach prehistorycznych, gdy osiedlały się na nich plemiona słowiańskie. Jednym z najbardziej znanych, mających bezpośredni związek z ziemią kujawską, jest plemię Goplan, zamieszkujące tereny nad jeziorem Gopło, którego głównymi grodami była Kruszwica i Gniezno. Ziemie, na których osiedlili się Goplanie, zagwarantowały im warunki do prężnego rozwoju osady. Z czasem jednak zostali podbici przez plemię Polan z Wielkopolski, którzy przywłaszczyli ich tereny, mianując Kruszwicę jako swój, główny ośrodek państwa (w latach późniejszych dopiero stało się nim Gniezno). Hipotezy dotyczące plemion słowiańskich snuje Maksymilian Borucki w swoim dziele *Ziemia Kujawska pod względem historycznym, jeograficznym, archeologicznym, ekonomicznym i statystycznym*, podając iż założyciele Lechii (z Lechem na czele) w czasie pierwszych migracji, w okolicach rzek Brdy i Noteci oraz jeziora Gopło

[...] znaleźli kraj już jawny, to jest uprawiany przez mieszkańców, i tę okolicę nazwali Kujawy²⁵.

Kolejne plemię słowiańskie, osiedlające się w innej części Kujaw, wymienia polski etnolog Roderyk Lange za wybitnym archeologiem polskim Janem Grześkowiakiem, nazywając ich szczepem „brzesko-kujawskim znad Zgłowiączki”^{26, 27}

Pierwsze użycie choronimu (nazwa własna regionu) Kujawy, zostało udokumentowane w źródłach kościelnych. Wymienia ją *Bulla Gnieźnieńska* z 1136 roku, podając sześć wsi arcybiskupich. Warto jednak nadmienić, że odnosi się ona do Kujaw nadwiślańskich. Jak podaje Wanda Szkulmowska „Trzy lata wcześniej powstała diecezja kujawska [...]”²⁸, która zostaje wymieniona po raz pierwszy w bulli Innocentego II.²⁹

²⁵ M. Borucki, *Ziemia kujawska pod względem historycznym, jeograficznym, archeologicznym, ekonomicznym i statystycznym*, Włocławek 1882, s. 2.

²⁶ R. Lange, *Charakterystyka...*, op. cit., s. 9.

²⁷ R. Lange, B. Krzyżaniak, A. Pawlak, *Folklor Kujaw*, Warszawa 1979.

²⁸ W. Szkulmowska, *Ziemia...*, op. cit., s. 12.

²⁹ Ibidem.

Już w X wieku ziemie kujawskie stały się częścią państwa piastowskiego. Za czasów panowania tej monarchii następował ich wielokrotny podział dzielnicowy, a także połączenie z innymi terenami (m. in. z Mazowszem, Ziemią Łęczycką i Wielkopolską). Jest to pierwszy moment, w którym następuje rozłam granic historycznych i etnograficznych Kujaw. Kolejni potomkowie rodu Piastów, a przyszli królowie Polski, byli bezpośrednio związani z terenami regionu. Władysław Łokietek urodził się w Brześciu Kujawskim, a Kazimierz Wielki w Kowalu. Pierwszy z nich, według publikacji Wandy Szkulmowskiej, „[...] był księciem kujawskim i ten tytuł zachował nawet po koronacji”³⁰. Na terenie Kujaw stoczył on wraz ze swoją armią historyczne walki z zakonem krzyżackim (osiadłym na sąsiadującej Ziemi Chełmińskiej), m. in. w Bitwie pod Płowcami i pod Radziejowem. Czasy wojen polsko-krzyżackich spustoszyły kujawskie ziemie i spowodowały kolejne, liczne podziały administracyjne. Dopiero za panowania Władysława Jagiełły tereny zostały w całości odzyskane i wcielone do Królestwa Polskiego. Polski historyk Zenon Guldon w swojej publikacji pisze:

W XV wieku wykształcił się ostatecznie podział administracyjny Kujaw, który przetrwał do końca Rzeczypospolitej³¹.

Wówczas wyodrębniono dwa województwa: brzesko-kujawskie oraz inowrocławskie. Tereny pierwszego z nich uważane były wówczas za jedno z bogatszych i znaczących ekonomicznie, a jak podaje Zygmunt Gloger:

Województwo bowiem Brzesko-kujawskie, względnie do przestrzeni, miało najgęstsze zaludnienie w Polsce³².

Jednakże jak pisze Roderyk Lange:

podział ten nie zatarł więzi etnicznej i dzielnicowej, wzmacniane przez prądkie wspólne miejsce obrad w Radziejowie, wspólne godło, formację wojskową, gwarę, strój, i powiązania społeczno-gospodarcze³³.

Kolejne wydarzenia historyczne (wojna polsko-szwedzka, wojna północna) oraz klęski żywiołowe i urodzajne spowodowały upadek gospodarczy Kujaw i ich wyludnienie. Kolejne ważne wydarzenia historyczne dla Kujaw miały miejsce podczas zaborów,

³⁰ W. Szkulmowska, *Ziemia...*, op. cit., s. 13.

³¹ Z. Guldon, *Kształtowanie się regionu kujawskiego w XII–XVIII w.*, „Literatura Ludowa” 1963, nr 2-3, s. 5.

³² Z. Gloger, *Geografia historyczna ziem dawnej Polski*, Kraków 1903, s. 21.

³³ R. Lange, *Charakterystyka...*, op. cit., s. 10.

gdyż zarówno podczas pierwszego, jak i drugiego rozbioru Polski, tereny kujawskie zostały podzielone przez okupanta. Podział ten jest tym znaczący dla regionu, iż granica państw zaborczych przebiegała przez jego środek. W swojej publikacji Wanda Szkulmowska pisze:

Do Prus włączono część północno-zachodnią z Koronowem, Bydgoszczą, Inowrocławiem, Strzelnem, Kruszwicą, do Rosji część południowo-wschodnią z Radziejowem, Brześciem, Włocławkiem, Kowalem i Przedczem³⁴.

Z uwagi na te wydarzenia Kujawy przez prawie sto lat rozwijały się rozbieżną ścieżką historyczną, jak pisze Karol Masłowski: „[...] zupełnie odmiennymi torami, w różnych całkiem warunkach”³⁵. Nie bez znaczenia stało się to dla kultury ludowej i różnych jej dziedzin. Na uwagę zasługuje fakt, który potwierdza Wanda Szkulmowska, iż:

[...] więzy tradycji historycznej i poczucie jedności etnicznej mieszkańców Kujaw okazały się silniejsze niż działania zaborców³⁶.

W powstaniach i walkach niepodległościowych brali udział rodowici mieszkańcy Kujaw, z obu podzielonych części regionu, odzyskując również wolność w różnych latach (w 1918 – część rosyjska, a w 1920 – część niemiecka). Jeszcze przed uzyskaniem niepodległości, w roku 1909, udaje się Polskiemu Towarzystwu Krajoznawczemu założyć Muzeum Kujawskie we Włocławku. Po pierwszej wojnie światowej Kujawy przechodzą kolejne zmiany administracyjne, w których tereny zostają wpisane w granice województw warszawskiego i poznańskiego. Jednakże II wojna światowa spowodowała zawłaszczenie terenów Kujaw przez III Rzeszę. Po jej zakończeniu niemal cały region został wpisany w granice województwa bydgoskiego na mocy reformy administracyjnej Polski w 1950 roku. Kolejna restrukturyzacja terenów Polski w 1975 roku dzieli Kujawy między województwo bydgoskie i włocławskie. Od 1999 roku Kujawy leżą w województwie kujawsko-pomorskim (niewielkie tylko fragmenty znajdują się w województwie mazowieckim i wielkopolskim).³⁷

Przedstawione powyżej dzieje historyczno-polityczne, tudzież wpływy regionów sąsiadujących, germanizacja terenów i migracja społeczna spowodowały, że obszar

³⁴ B. Szkulmowska, *Ziemia...*, op. cit., s. 15.

³⁵ K. Masłowski, *Zarys etnografii Kujaw*, Włocławek 1935, s. 3.

³⁶ W. Szkulmowska, *Ziemia...*, op. cit., s. 15.

³⁷ R. Lange, B. Krzyżaniak, A. Pawlak, op. cit.

etnograficzny Kujaw nie jest tak klarowny do wyznaczenia, jak granice administracyjne. Zaciera się on szczególnie w niektórych fragmentach regionu. Wspominał o tym już w XIX wieku Oskar Kolberg, który twierdził, iż:

W gwarze swej, obyczajach, podaniach, obrzędach, śpiewach trzymają oni [Kujawiacy] środek między Wielkopolanami, a Mazurami, przybierając cechy właściwie jednym lub drugim w miarę przybliżania się do ich granic³⁸.

Jednakże najbardziej kontrowersyjną zdaje się być granica północna, na co zwrócił uwagę również autor dzieła *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* Oskar Kolberg:

Lecz i granice te, etnograficzne uważane, nie dadzą się określić zupełną ścisłością, [...] niknąc natomiast na drugiej kończyźnie Kujaw pod Bydgoszczą, gdzie lud po części zatracił swe cechy narodowe, po części ściśniony w swych posadach został przez coraz gęściej napływających z zachodu osobników niemieckich³⁹.

Zważając na wspomniane aspekty, badacze regionu zgodni są co do tezy, iż granice historyczne i etnograficzne nie są spójne ze sobą w pełni. Jednocześnie należy wziąć pod uwagę liczne badania, mające na celu doprecyzowanie niniejszego problemu. W celu ich wyjaśnienia przeprowadzono szereg prac badawczych z zakresu zasięgu i występowania: gwary kujawskiej (Zenon Sobierajski *Gwary kujawskie*, 1952) oraz stroju kujawskiego (Halina Miłkowska *Strój kujawski*, 1953), a także dotyczące samookreślenia ludu (Ryszard Kukier *Regionalizacja etnograficzna Kujaw*, 1963). Potwierdzają one różnice w granicach etnograficznych i historycznych.⁴⁰

Etymologia słowa kujawy nie jest dokładnie znana i potwierdzona, a na przestrzeni wieków wywodzono ją na różne sposoby. Można jednak snuć przypuszczenie, iż toponimia tej krainy jest związana z jej fizjografią. Potwierdzenie niniejszej hipotezy przedstawiają liczne źródła pisane. Jedną z pierwszych wzmianek na ten temat odnaleźć można w dziele Jakuba Kazimierza Haura, autora zbiorów w dziedzinie rolniczej, którą wskazuje również Oskar Kolberg w swoim dziele *Lud....*

³⁸ O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, Kujawy, t. III, Warszawa 1867, s. 8.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ W. Szkulmowska, *Ziemia...*, op. cit.

Wiatry wiejące, y kiedy nisko wieią, deszczu w tym miejscu nabywają osobiwie Kujawa *ab Aquilone* [przyp. aut. „z północy”⁴¹] gdy powstają wiatry, a kręcą się z kurzawą, deszcz pewny znamionują⁴².

Związki z charakterystyką warunków naturalnych tego pojęcia, przedstawia także *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów Słowiańskich* Bronisława Chlebowskiego, określając iż kujawa „oznacza w mowie ludu polskiego pewną odmianę gleby”⁴³. Występujące na tych terenach ziemie uprawne, przeważnie oznaczano wspomnianą nazwą. Kolejny przykład pojęcia kujawy podaje Zygmunt Gloger, określając je jako:

miejsce w polu jałowe, nieurodzajne, wśród lasów golizna czyli halizma, wydma⁴⁴.

Jednakże słownik Zygmunta Glogera zgłębia terminologię dotyczącą gwary regionu tykocińskiego, zatem wspomniane pojęcie może nie być bezpośrednio związane z toponimią krainy kujawskiej. Ciekawą etymologię pojęcia kujawy przedstawia polski językoznawca Stanisław Rospond, wywodząc ją od słów prasłowiańskich *kui*, *kuiati*, określających wicher lub „teren równinny, wydmy, narażony na silne poddmuchy wiatru”⁴⁵. Niniejszą tezę mógł zostać zainspirowany przez Aleksandra Brücknera, który także wiąże nazwę z rodzajem wiatru: „[...] od *kui* wichru, (cerkiewny) *kujati* mruczeć; jest i *chujawa*, *chaja* o zawierusze”⁴⁶. Pomimo szeregu źródeł dotyczących etymologii słowa kujawy, wszystkie związane są z warunkami naturalnymi tego regionu, zatem istnieje duże prawdopodobieństwo z powiązaniem fizjograficznym nazwy regionu. Maksymilian Borucki pisze:

Lecz ponieważ początki wszystkich powstających narodów powiększej części okryte są baśniami; przeto też rodowód tej nazwy trudny jest do określenia⁴⁷.

⁴¹ K. Kumaniecki, hasło: *Ab aquilone*, w: *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1986, s. 46.

⁴² J. K. Haur, *Oekonomika ziemiańska generalna*, Warszawa 1757, s. 188.

⁴³ B. Chlebowski, hasło: *Kujawa*, w: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, F. Sulimierski (red.), Warszawa 1883, s. 850.

⁴⁴ Z. Gloger, hasło: *Kujawa*, w: *Słownik gwary ludowej w okręgu tykocińskim*, Warszawa 1894, s. 41.

⁴⁵ S. Rospond, hasło: *Piotrków Kujawski*, w: *Słownik nazw etymologicznych miast i gmin PRL*, Wrocław 1984, s. 290-291.

⁴⁶ A. Brückner, hasło: *Kujawy*, w: *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1927, s. 280.

⁴⁷ M. Borucki, op. cit., s. 3.

1.3 Charakterystyka kultury ludowej Kujaw

Pomimo historyczno-etnograficznego podziału Kujaw oraz widocznych wpływów sąsiadujących regionów, co podkreślali niejednokrotnie w swoich pracach badacze i etnografowie, wykształciły one swoją własną odrębność kulturową. Podkreśla to polski etnolog i antropolog kulturowy Jan Świąch słowami:

Żaden też z badaczy podejmujący zagadnienia regionalizacji etnograficznej Polski nie kwestionował w najmniejszy nawet sposób Kujawiaków jako odrębnej grupy etnograficznej. Przeciwnie, podkreślano jej pełną oryginalność w wielu elementach kultury (strój, gwara, folklor, obrzędy rodzinne i doroczne), ale przede wszystkim świadomość swojej odrębności grupowej i kulturowej⁴⁸.

Dzięki niej region ten wykształcił swoistą autonomię kulturową, odznaczającą się bogactwem sztuki ludowej, która współcześnie stanowi dziedzictwo narodowe. Należy pamiętać, iż sztuka ludowa, również kujawska, odznaczała się użytkowością, a zgodnie z definicją historyka sztuki Józefa Grabowskiego, to twórczość:

o własnym stylu powstałym w kulturze ludowej i z nią zgodnym, sztuka, której w zasadzie lud jest twórcą, a w każdym razie jej odbiorcą⁴⁹.

Jak pisze polska etnograf i założycielka Muzeum Etnograficznego w Toruniu Maria Znamierowska-Prüfferowa:

Sztukę ludową Kujaw sprzed stu laty znamy przede wszystkim z dzieł O. Kolberga w formie bogatego folkloru ustnego i udratyzowanych obrzędów i zwyczajów, którym żywe słowo, pieśń, muzyka i taniec nadają charakterystyczne piętno⁵⁰.

W znacznie mniejszym stopniu opisał etnograf sztukę ludową Kujawiaków, która posiada liczne elementy stanowiące o odrębności regionalnej. Najbardziej żywa stała się ona w połowie XIX wieku i wiązała z życiem ludu wiejskiego, które w znacznym stopniu zajmowało szeroko pojęte rolnictwo (pomijając pracę na dworach). Potwierdza to Oskar Kolberg w słowach:

Lud ten [...] dorodny, silny i ochoczy do pracy, oddaje się wyłącznie rolnictwu, które przy urodzajności gruntów i dogodnym dla handlu położeniu kraju, dobry byt mu zapewnia, tak, że mając dostatek wszystkiego u siebie, nie potrzebuje gdzieindziej szukać środków zarobkowania⁵¹.

⁴⁸ J. Świąch, *Kujawy – region historyczno-etnograficzny*, w: *Sztuka ludowa Kujaw. Przeszłość i teraźniejszość*, W. Szkulmowska (red.), Bydgoszcz 1997, s. 9.

⁴⁹ J. Grabowski, *Sztuka ludowa. Formy i regiony w Polsce*, Warszawa 1967, s. 22.

⁵⁰ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Uwagi o sztuce ludowej Kujaw*, „Literatura Ludowa” 1963, nr 2-3, s. 18.

Już same ich domostwa stanowiły element sztuki ludowej. Chaty z charakterystyczną strzechą na dachu, okuciami kowalskimi i bielone wapnem, ozdabiały kobiety własnoręcznie kwiatowymi motywami przy użyciu kawałka materiału (packi) maczanego w farbie. W środku izby można znaleźć wiele charakterystycznych elementów, które również stanowią kujawską sztukę ludową. To między innymi zdobnictwo drewnianych skrzyń i kredensów, *święty kąt* (ołtarzyk domowy), *pająki* (wieszane pod sufitem ozdoby ze słomy i bibuły, chroniące od nieszczęść i zła), wyeksponowana na ścianach i *miśnikach* (drewniany kredens) porcelana fajansowa oraz papierowe wycinanki. Kujawiaków zajmowało także rzemiosło, w szczególności garncarstwo, kowalstwo i plecionkarstwo. Szczególne miejsce w sztuce ludowej Kujaw zajmuje drewniana rzeźba o tematyce religijnej oraz biały haft kujawski. Ten ostatni jak podaje Wanda Szkulmowska:

[...] wykonywany bawełnianymi nićmi na białym płótnie (halki, kryzy), batyscie i tiulu (czepce) oraz na kolorowym inlecie (fartuchy odświętne) zdobiony był głównie motywami roślinnymi⁵².

Został on reaktywowany i rozpowszechniony ponownie po drugiej wojnie światowej poprzez organizację warsztatów, kursów i konkursów hafciarskich, stanowiąc współczesną sztukę ludową regionu. Wykonawstwo haftu wiąże się bezpośrednio ze strojem kujawskim, gdyż kobiety przyozdabiały nim odzież odświętną.⁵³

Nie każdy dzisiaj pamięta
Dawne matki i dziewczęta
Jaką chlubą Kujaw były
Jakie stroje to nosiły⁵⁴.

Szczegółowe i obszerne badania dotyczące stroju kujawskiego, jego historii, zasięgu, krojów, analizy źródłowej, zmian i szczegółów, dokonała w połowie XX wieku Hanna Mikułowska, której monografia stanowi współcześnie podstawowe źródło informacji z tego zakresu. Podkreśla w swej pracy, iż:

⁵¹ O. Kolberg, *Lud...*, op. cit., s. 57.

⁵² W. Szkulmowska, *Ziemia...*, op. cit., s. 100.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ S. Stasiakowa, *Jak się dawniej Kujawianki ubierały*, w: „Literatura Ludowa” 1963, nr 2-3, s. 92.

Rozpatrując tę analogię należy pamiętać, że tak zasięgi zjawisk językowych, jak też zasięg ubioru kujawskiego nie były czymś stałym, a omawiany ubiór kujawski podlegał ciągłym przeobrażeniom, tak jak przeobrażał się krajobraz samych Kujaw i stosunki gospodarcze oraz społeczne⁵⁵.

Autorka wymienia cztery fazy stroju kujawskiego, zmieniające się na przestrzeni czasu, poczynając od pierwszej połowy XIX wieku. Różnice w ubiorze uzależnione były od wielu aspektów m. in. zamożności, statusu zawodowego i społecznego, stanu cywilnego, wieku, przeznaczenia i sytuacji. Wanda Szkulmowska w swojej publikacji dodaje:

To też nie ma jednego stroju kujawskiego, jest natomiast wiele jego odmian i to między innymi świadczy o bogactwie kultury tego regionu⁵⁶.

Pomimo zmian szczegółowych w ubiorze Kujawiaków, można wyróżnić w nim pewne elementy stałe, nadające mu cechę indywidualności, rozpoznawalne na tle strojów z innych regionów Polski. Poszczególne części odzieży szyte były z dobrej jakości sukna. Przeważały kolory granatowe i czerwone, jedynie kobiece dodatki (np. chusty) posiadały różne barwy, w szczególności tzw. *kaczorową* (odcienie zieleni). Mężczyźni nosili białe koszule z jedwabną chustką pod szyją, na które zakładali czerwone *jaki* (rodzaj kamizelki z rękawami) oraz granatowy kaftan bez rękawów, przewiązany wełnianym pasem, a na wierzch nakładano *kieręję*, a w latach późniejszych sukmanę lub czamarę. Do tego czarne spodnie (także granatowe i w pasy), *iskrzoki* (buty) z cholewką ułożoną w harmonijkę, a na głowie cylinder, kapelusz lub rogatywki obszyte barankiem. Kobiety przywdziewały białe koszule, półkoszulek z *kryzikiem* (kołnierzyk), sznurówkę z lnu, gorset lub *kabatek* z pelerynką, najczęściej trzy spódnice oraz fartuch (często zdobiony haftem). Mężatki głowę ozdabiały białymi, haftowanymi *kopkami* (czepce) z dookoła obwiązaną kolorową chustą, a panny *szlarkami* (pasek materiału ułożony w harmonijkę), na nogach widniały pończochy (najczęściej białe) oraz czarne pantofle. Kobiety nosiły w dłoni białą chustkę do nosa, zaś na drugiej przewieszały kolorową *mazanichę* (turecka chusta). Szyję ozdabiały sznurami bursztynów lub koralu, będących oznaką zamożności. Należy podkreślić, iż w monografii Haliny Mikułowskiej pojawiają się kujawskie stroje na dwóch kolorowych planszach, pędzla Jerzego Karolaka. Na ich podstawie, a nie szczegółowych opisów autorki, rekonstruowano stroje dla zespołów folklorystycznych. „Współcześni wykonawcy strojów potraktowali je jako kanon, a nie propozycje malarskie

⁵⁵ H. Mikułowska, *Atlas polskich strojów ludowych. Strój kujawski*, Poznań 1953, s. 6.

⁵⁶ W. Szkulmowska, *Ziemia...*, op. cit., s. 61.

malarza”⁵⁷. Wspomniane plansze Jerzego Karolaka zawierają pewne uproszczenia i błędy (zauważone przez samą autorkę monografii), które przyczyniły się do pewnego schematu stroju kujawskiego, rozpowszechnionego za sprawą artystów w całym kraju. „Można powiedzieć, że strój kujawski stał się obecnie wizytówką i emblematem regionu”⁵⁸. Warto zatem pamiętać, że jego pierwowzór odznaczał się zdecydowanie większą różnorodnością, co obrazuje fotografia nr 2.⁵⁹

Fotografia nr 2. Przykłady strojów kujawskich⁶⁰



1.4 Gwara kujawska

Człowiek ze swoją mową zrośnięty jest ciaśniej
Niż drzewo z ziemią.
Mieczysław Jastrun, *Poemat o mowie*.

Oskar Kolber o gwarze Kujawiaków pisał następująco:

Mówią dobrze, polszczyzny nie psują, żadnych zgłosek nie wypuszczają, wszystko gładko i dobitnie wymawiając, lubo nie bez jakichś przydatków, jak Wielkopolanie; Mazurów gadanie dziwi ich i do śmiechu pobudza, że tak źle się tłómaczą, bez przycisku gdzie tego potrzeba⁶¹.

Mowa Kujawiaków, stanowiąca dziedzictwo językowe regionu, podkreśla ich odrębność regionalną i etniczną tożsamość. Jan Bystron wyróżnia dwie podstawowe grupy dialektów: kontynentalno-polską i pomorsko-polską. Do drugiej grupy zalicza dialekty

⁵⁷ W. Szkulmowska, *Ziemia...*, op. cit., s. 68.

⁵⁸ Ibidem, s. 74.

⁵⁹ R. Lange, B. Krzyżaniak, A. Pawlak, op. cit.

⁶⁰ W. Szkulmowska, *Ziemia...*, op. cit., s. 72-74.

⁶¹ O. Kolberg, *Lud...*, op. cit., s. 57.

mazowieckie i mające pierwotne źródło w Polsce. „Dialektami pierwotnej Polski są małopolski, śląski i wielkopolski wraz z kujawskim”⁶². Biorąc pod uwagę podstawowe kryteria klasyfikacji dialektologicznych, na które składają się dwie cechy fonetyczne: mazurzenie („wymowa spółgłosek dźwiękowych sz, ż, cz, dż jako s, z, c, dz”⁶³) i fonetyka międzywyrazowa (udźwięczniająca i nieudźwięczniająca), gwara kujawska zaliczana jest do dialektu wielkopolskiego. Cechuje ją brak mazurzenia i fonetyka międzywyrazowa udźwięczniająca („dźwięczna wymowa wygłosowej spółgłoski (z wyjątkiem półotwartej) wyrazu poprzedzającego przed samogłoską lub spółgłoską półotwartą wyrazu po nim następującego (brat Ali, sad Marka = brat Ali, sad Marka)”⁶⁴). Posiada jednak rodzime cechy, odróżniające ją od dialektu wielkopolskiego, ale zawiera także wyjątki językowe wspólne z Mazowszem, Ziemią Chełmińską oraz Ziemią Dobrzyńską.⁶⁵

Najstarsze źródło pisane dotyczące właściwości mowy Kujawiaków, jej składni i wymowy, przedstawił Oskar Kolberg w tomie *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* poświęconym Kujawom. Szczegółowe badania dotyczące gwary kujawskiej zrealizował polski sławista i dialektolog Zenon Sobierajski w latach czterdziestych XX wieku. Jego monografia *Gwary kujawskie* przysłużyła się do późniejszego wyznaczania etnograficznych granic regionu Kujaw. Zenon Sobierajski, już poprzez sam tytuł pracy odmieniony w liczbie mnogiej, wskazuje iż gwara kujawska, podobnie jak sam region, nie jest jednolita. Jak podaje w swojej publikacji:

Kujawy właściwe można podzielić na dwie części: zachodnią i wschodnią. Granicę stanowi tu linia zasięgu ł zębowego oraz wymiany *-ił *-ył > -eł, np. *nosieł, beł* [zamiast *nosił, był*]⁶⁶.

Niniejsza zależność pokrywa się z podziałem historycznym Kujaw, występującym podczas zaborów Polski. Monografia Zenona Sobierajskiego, jest jedną z niewielu szczegółowo analizujących i opisujących mowę Kujawiaków. W latach siedemdziesiątych XX wieku temat ponownie omawiała Anna Strokowska w ramach monografii *Pogranicze językowe wielkopolsko-mazowieckie*. W 2006 roku ukazała się

⁶² J. S. Bystron, *Etnografia Polski*, Poznań 1947, s. 50.

⁶³ H. Karaś, *Kryteria podziału dialektu i gwar*, [online]. Dostęp w Internecie: <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=mapa-serwisu&l2=kryteria-podzialu> [dostęp: 29 lipca 2022].

⁶⁴ H. Karaś, *Leksykon terminów i pojęć dialektologicznych*, [online]. Dostęp w Internecie: <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=leksykon&l2=569> [dostęp: 29 lipca 2022].

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Z. Sobierajski, *Gwary kujawskie*, Poznań 1952, s. 3.

publikacja Adama Wróbla *Bo óny korzyniamy w zimi sum głymboko...Gwara kujawska*, dotycząca m. in. współczesnego występowania gwary kujawskiej. Słownictwo Kujawiaków zostało zebrane w kilku słownikach gwary kujawskiej, a pierwszy z nich stworzył Oskar Kolberg, włączając go do swojego dzieła *Lud...* (tom IV, strony 268-279). Pozostały dorobek kujawskiej leksykografii ukazują następujące wydania:

- Katarzyna Podczaska, *Mały słownik gwary kujawskiej*, Inowrocław 2013
- Antoni Benedykt Łukaszewicz, *Słownik gwary Kujaw wschodnich, wyrazów dawniej używanych, porzekadeł i powiedzonek*, Włocławek Kowal 2014
- Antoni Benedykt Łukaszewicz, *Słownik gwary Kujaw, starych wyrazów, porzekadeł i humorów*, Włocławek Kowal 2016
- Wincenty Prusak, *Słownik gwary kujawskiej czyli jak mówiono w Inowrocławiu i okolicy*, Inowrocław 2021
- Zofia Sawaniewska-Mochowa, Włodzimierz Moch, *Słownik gwary i kultury Kujaw*, t. 1, A-H, Bydgoszcz 2017

W przypadku tekstów pieśni ludowych ich elementy gwarowe mogą odbiegać od tych występujących w języku mówionym lub pisanym. Muzykolodzy i etnografowie zbierający materiał muzyczny na badanych terenach, skupiają się na oddaniu i odtworzeniu w nich głównie elementów muzycznych. Kwestie dialektologiczne schodzą w tym aspekcie na dalszy plan. Wiąże się to także z różnicą w przypadku informatorów. Materiał pieśniowy pozyskiwany jest od osób posiadających bogaty zasób pieśni oraz umiejętności wokalne. Na odmienność elementów gwarowych w pieśniach ma także wpływ wiek informatorów. Często ta sama pieśń zanotowana od dwóch różnych pod względem wieku osób, posiada pewne gwarowe odmienności. Jak pisze polski językoznawca Monika Grychmanowa, u osób młodszych obserwuje się "wyraźny zanik form gwarowych na korzyść języka ogólnopolskiego"⁶⁷. Teksty pieśni tworzone są przez lud w różnych okresach czasowych, niekiedy są także zasłyszane na innych terenach stąd tak liczne w nich różnice. Znaczenie ma tutaj także sama integracja tekstu z melodią.⁶⁸ Jak pisze Monika Gruchmanowa:

⁶⁷ M. Gruchmanowa, *Uwagi dialektologiczne*, w: *Polska pieśń i muzyka ludowa*, t. I, cz. I, L. Bielawski (red.), Kraków 1974, s. 28-29.

⁶⁸ B. Krzyżaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski, *Polska pieśń i muzyka ludowa*, t. I, cz. I, Kraków 1974.

Wpływ na gwarę mogą mieć tutaj takie czynniki, jak: pokrój melodii, akcenty i układy rytmiczne. [...] Pieśni ludowe wszakże związane są z folklorem regionu i mimo że nie można postawić między nimi a zebranymi przez dialektologa tekstami znaku równania, to jednak z całą pewnością można wydobyć i odpowiednio zwartościować zawarte w nich specyficzne cechy gwarowe danego regionu⁶⁹.

Z uwagi na szeroki zakres charakterystyki dialektologicznej gwary kujawskiej, jej szczegółowe, teoretyczne aspekty nie zostaną omówione. Wszelkie zagadnienia dotyczące gwary kujawskiej, jej fonetyki, fleksji i słowotwórstwa, zostaną przedstawione bezpośrednio na przykładach tekstów słownych zawartych w poszczególnych utworach dzieła artystycznego niniejszej pracy (rozdział III).

1.5 Rozwój badań nad folklorem muzycznym Kujaw

Dzieje dokumentacji i badań dotyczących folkloru muzycznego Kujaw rozpoczyna zdarzenie z życia czternastoletniego Fryderyka Chopina. W jego korespondencjach do rodziny widnieje zapis tekstu mazurka, zasłyszanego podczas pobytu w Nieszawie (powiat aleksandrowski) w 1824 roku. Przechadzając się po miejscowości, zasłyszał pieśń wykonywaną przez jedną z kujawskich wieśniaczek. Kompozytor w jednym z listów dołącza pierwszą zwrotkę owego utworu:

Patsajze tam za gulami, za gulami, jak to wilk tańcuje, A wsakżeć on nie ma zony, bo się tak frasuje⁷⁰.

Niniejsze wspomnienia przekazuje w swojej korespondencji do rodziny w trakcie wakacyjnego pobytu w Szafarni. Niestety, nie podaje zapisu melodii owej zasłyszanej pieśni, musiała jednak zrobić na kompozytorze szczególne wrażenie, skoro, jak sam pisze, „zajęło go to mocno”⁷¹. Można jedynie zastanawiać się czy brzmi ona np. w jednym z jego mazurków fortepianowych, skoro niektóre z nich stanowią genialnie przetworzone kujawiaki. Kompozytor w swojej twórczości posługiwał się także muzycznymi tematami z regionu Kujaw, gdyż już od najmłodszych lat poznawał autentyczny folklor muzyczny, który stał się jego kompozytorską inspiracją (niejednokrotnie przebywał na terenach Kujaw, a z kujawskiej miejscowości pochodziła jego matka). Jedną z najbardziej znanych kujawskich inspiracji Fryderyka Chopina brzmi w Fantazji na tematy polskie op. 13 (temat trzeci Kujawiak). Kompozytor posłużył się

⁶⁹ M. Gruchmanowa, op. cit., s. 28.

⁷⁰ B. E. Sydov, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, Warszawa 1955, s. 44.

⁷¹ Ibidem.

w tym utworze melodią pochodzącą prawdopodobnie ze Służewa. Jak podaje Jadwiga Sobieska:

Jest to bowiem śpiewka *Jedzie Jasio od Torunia*, którą znajdujemy u Kolberga w wersji wokalne i instrumentalnej z lokalizacją – Służewo, oraz notatką: «temat ten użył Szopen do Fantazji op. 13»⁷².

Kolejną publikacją, stanowiącą niewątpliwie znaczące dzieło w poznaniu kujawskiego folkloru są sielanki kujawskie *Pasterze na Bachorzy* Feliksa Ludwika Jaskólskiego z 1827 roku. Sielanka jako gatunek literacki obejmuje:

[...] utwory o tematyce zaczerpniętej z życia wiejskiego, przedstawiające w sposób wyidealizowany życie pasterzy, rolników, myśliwych, rybaków, opiewające uroki spokojnego i prostego bytowania na łonie natury⁷³.

Z zastosowaniem wspomnianego gatunku Feliks Jaskólski w poetyckim ujęciu przedstawia m. in. zwyczaj króla pasterzy (tradycyjna zabawa podczas Zielonych Świąt polegająca na wyborze króla i królowej pasterzy) oraz kujawskie wesele. Z niniejszego opisu zaczerpnąć można także informacje dotyczące kujawskiego ubioru, życia mieszkańców, a także składu kapeli kujawskiej. Dzieło stanowi najprawdopodobniej pierwszy przykład użycia terminu kujawiak, jako tańca występującego na tym terenie. Niestety, w sielankach kujawskich autor nie przedstawia żadnego zapisu kujawskich melodii i tańców, ani genezy terminu kujawiak. Można jednakże domniemać, iż użyta nazwa tańca (podobnie jak nazwy instrumentów) musiała być ówczesnie znana i nie stanowiła jedynie poetyckiej wizji autora, gdyż jak pisze we wstępie, spędził w tej okolicy najpiękniejsze lata swojego życia. Stąd przypuszczenie, iż kujawski folklor poznał z autopsji, a lokalnej terminologii użył świadomie. Niniejsze dzieło Feliksa Jaskólskiego stało się późniejszą inspiracją dla Oskara Kolberga do stworzenia jednoaktowej opery sielskiej pod tytułem *Król pasterzy*.

W 1836 roku Kazimierz Władysław Wójcicki, literat i historyk wydał *Pieśni ludu*, w których znajduje się kilka melodii w opracowaniu na głos i fortepian, z kujawską lokalizacją. Jednakże dzieło to posiada znamiona plagiatu, a melodie w nich zawarte odznaczają się charakterem powszechnym, nie posiadając regionalnych cech charakterystycznych.

⁷² J. Sobieska, *Problem...*, op. cit., s. 414.

⁷³ Hasło: *Sielanka*, w: *Encyklopedia*, [online]. Dostęp w Internecie: <https://encyklopedia.pwn.pl/encyklopedia/sielanka.html> [dostęp: 5 sierpnia 2022].

Najobszerniejszych i najbardziej wnoszących badań terytorialnych, stanowiących do dziś źródło o randze podstawowej w zakresie polskiego, w tym także kujawskiego, folkloru dokonał w XIX wieku Oskar Kolberg. Początkowo, pojedyncze melodie publikował w opracowaniu na głos z towarzyszeniem fortepian. Znajdują się one w pierwszym wydaniu publikacji *Pieśni ludu Polskiego* oraz w tygodniku leszczyńskim „Przyjaciół Ludu” z 1846 roku. Należy podkreślić, iż owe pieśni nie stanowiły jeszcze badań własnych polskiego etnografa. Dwie z nich: *Milą cieszymy się nadzieją* i *Chłopak ci ja, chłopak*, cytuje Oskar Kolberg za Karolem Reyznerem z jego publikacji *Pieśni i piosneczki narodowe z fortepianem* z 1828 roku. Późniejsze wydania *Pieśni ludu polskiego* wydawane w latach 1856–57 zawierają w sobie jedenaście melodii z lokalizacją geograficzną Kujaw. Są to kolejno tytuły (w nawiasie podano numer zgodny ze zbiorem *Pieśni ludu polskiego*): *Jasio konie poił, Kasia wodę brała* (5 aa), *Jasio konie poił, Kasia wodę brała* (5 ee), *Przyjechał Jasieniek z dalekiej* (5 H), *Śniło mi się, śniło* (9 l), *Dobrze to dobrze służyć przy dworze* (10 f), *Oj tonęła burmistrzówna, tonęła* (12 x), *Z tamtej strony jezioreczka żołnierze jadą* (16 h), *Z tej tam strony jezioreczka* (16 i), *Z tamtej strony jezioreczka jadą* (16 p), *Gdzież to jedziesz Jasiu? Na wojenkę Kasiu* (36 m), *Jeśli będziesz ślubowała* (41 a). Początkowe publikacje z opracowaniem na fortepian w *Pieśniach ludu polskiego* spotkały się z dużą krytyką harmonicznego naruszenia pierwowzoru melodii, dlatego Oskar Kolberg w kolejnych wydaniach przekazywał je w autentycznym zapisie. Jak sam komentował to we wstępie do niniejszego tomu:

Oddaję nutę w nieskażonej prostocie (t. j. o ile skażenie nie pochodzi z winy śpiewających) tak jak wybiegła z ust ludu, bez żadnego przestroju harmonijnego, bo mam przekonanie że najdzielniejszą jest samorodnej, niczem niezmaćconej czystości jak ją natura natchnęła⁷⁴.

Niniejsza publikacja stanowi współcześnie pierwszą część *Dziół Wszystkich* Oskara Kolberga. Dla etnografa stanowiło to początek badań regionu Kujaw. W 1865 roku zostaje wydana pierwsza seria monumentalnego dzieła etnografa *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Seria I. Sandomierskie*. Kolejne dwie serie (trzecia i czwarta część *Dziół Wszystkich*) poświęca Oskar Kolberg kujawskiemu regionowi i jego mieszkańcom. Przeprowadzone

⁷⁴ O. Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, Warszawa 1857, s. V-VI.

badania realizował z przerwami w latach 1860–65, jak podaje „Kronika Życia Oskara Kolberga”⁷⁵.

W dwóch tomach poświęconym Kujawom, Oskar Kolberg zamieścił łącznie 453 melodii instrumentalnych i pieśni. Wiele ze swoich obserwacji poświęcił w dużej mierze folklorowi muzycznemu Kujaw, m. in. opisowi oraz właściwościom tańców i melodii kujawskich (ich tonalności, tempie, akcentacji, melodyce), instrumentom, muzykantom, technice wykonawczej oraz charakterystyce kujawiaka. Zamieszczony w dwóch tomach materiał, nie stanowi jednak całości zebranego materiału Oskara Kolberga. Pozostałe pieśni odnaleźć można w dodatku do kolejnych tomów *Ludu*. W serii *Łęczyckie* zamieszcza 148 kujawskich pieśni, a w części opisującej *Wielkie Księstwo Poznańskie* znajduje się ich 78 (pochodzące z Kujaw zachodnich). Oskar Kolberg umieszcza je w kolejnych seriach z uwagi na problemy finansowe w czasie wydawania drugiego tomu poświęconego Kujawom oraz co sam podkreśla:

[...] widzimy wielką ich z łęczykiem łączność, już z samego obu tych prowincyj położenia, ułatwiającego wzajemne ich na siebie wpływy, wynikającą. Powiedzieć to także można i o tańcach zamieszczonych w serii XIII [cz. V W. KS. Poznańskie]⁷⁶.

Oskar Kolberg w swoich tomach o Kujawach zawarł także materiały ówczesnych regionalnych badaczy, którzy współpracowali z nim podczas tworzenia tomów o Kujawach. Należą do nich Adolf Biesiekierski, Michał Sokołowski, a przede wszystkim serdeczny przyjaciel autora *Ludu* Józef Bliziński. Ten ostatni przebywał na ziemi kujawskiej w latach 1845–1873, z zainteresowaniem poznając i opisując życie codzienne Kujawiaków. Swoje badania prezentował na łamach „Gazety Codziennej”, „Gazety Polskiej” i „Biblioteki Warszawskiej”. Dla Kujaw zasłynął także jako autor trzech haseł (Kujawy, Kujawiak i Kujawiacy) w Encyklopedii Orgelbranda – jednej z pierwszych, polskich encyklopedii. W tekach Oskara Kolberga odnaleźć można także 15 kujawskich melodii wraz z tekstami zapisanych przez Józefa Blizińskiego oraz pierwsze transkrypcje podstawowego składu kujawskiej kapeli składające się ze skrzypiec i basów. Niniejsze materiały Józefa Blizińskiego są niezwykle cenne, gdyż „jest to bowiem pierwszy

⁷⁵ W. Turczynowiczowa, *Kronika życia Oskara Kolberga*, w: *Oskar Kolberg: Dzieła Wszystkie. t. LXIV. Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. I (1837–1876), Wrocław-Poznań 1965, s. XIX.

⁷⁶ O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, Łęczyckie, t. XXII, Wrocław-Poznań, s. 22.

na Kujawach przekaz zespołowej muzyki”⁷⁷. Oskar Kolberg potwierdza współudział Józefa Blizińskiego w tworzeniu *Ludu*, we wstępie drugiej części kujawskiego tomu:

Wstęp niniejszy (wyjęty z Encykloped. powszech.) jest pióra Józefa Blizińskiego, który wielu także szczegółami etnograficznymi i uwagami lingwistycznymi przysłużył się niniejszemu dziełu⁷⁸.

Etnograficzne dzieło życia Oskara Kolberga doceniają również współcześni badacze folkloru, podkreślając iż:

Tomy Kolberga są najpoważniejszym tak obszernym wydawnictwem materiałowym z regionu kujawskiego [...], stanowią główne źródło poznania folkloru XIX w. oraz punkt wyjścia do dzisiejszych badań muzyki ludowej regionu⁷⁹.

Materiały dotyczące kujawskiego folkloru w tzw. okresie pokolbergowskim ukazywały się za sprawą czasopism etnograficzno-krajoznawczych „Wisła” i „Ziemia”. Od końca XIX wieku na łamach niniejszych wydawnictw swoje niewielkie badania prezentowali m. in. Władysław Matlakowski (*Melodia dożynkowa*, „Wisła”, t. 9, Warszawa 1895, s. 538), Helena Sarnowska (*Dwie melodie dożynkowe*, „Wisła”, t. 11, Warszawa 1897, s. 8; *Śpiewka kujawska*, „Wisła”, t. 14, Warszawa 1900, s. 687), Ignacy Sadkowski (*Lud z okolic Kowala*, „Wisła”, t. 17, Warszawa 1903 s. 360), Cyprian Apanowicz (*Dożynki na Kujawach*, „Ziemia”, t. 4, Warszawa 1913, s. 571). Jak podaje Aleksander Pawlak:

Wszystkie pozycje zamieszczone w „Wiśle” i „Ziemii”, mają charakter materiałowo-przyczynkarski, przy czym przeważa w nich tematyka obrzędowa⁸⁰.

Na szczególną uwagę zasługują także opracowania melodii kujawskich na fortepian, publikowane przed pierwszą wojną światową. Ich prekursorem, w niniejszym układzie, stał się Oskar Kolberg w połowie XIX wieku. Do kolejnych publikacji należą opracowania takich autorów, jak: Ignacy Komorowski (*Kujawiak: śpiew z towarzyszeniem fortepianu* (Warszawa 1856), Mieczysław Miączyński (*Kujawiaki Zofii z Thokarskich Słubickiej ofiarował i ułożył na fortepian...*, Poznań 1860), Wanda Rekowska (*Oj da dana. 12 kujawiaków zebrała i ułożyła na fortepian...*, Poznań b. d.), Stanisław Ogurkowski (*25 kujawiaków zebrał i ułożył...*, Lwów 1907), Józef Trzcński

⁷⁷ A. Pawlak, *Folklor muzyczny Kujaw*, Kraków 1981, s. 18.

⁷⁸ O. Kolberg, *Lud...*, t. III, op. cit., s. 15.

⁷⁹ A. Pawlak, *Historia dokumentacji pieśni i muzyki Kujaw*, w: *Polska pieśń i muzyka ludowa*, t. I, cz. I, L. Bielawski (red.), Kraków 1974, s. 12.

⁸⁰ Ibidem, s. 13.

(*Trzy kujawiaki na fortepian napisał...*, Inowrocław 1910), Jan Trzebiński (*18 kujawiaków zebrał i ułożył na fortepian...*, b. d.). Większość zbiorów stała się niezwykle popularna, gdyż zawierały wiele znanych wówczas melodii ludowych, odznaczających się nieskomplikowanym poziomem trudności fortepianowego akompaniamentu.

Okres międzywojenny jest dla kujawskich źródeł muzycznych momentem przełomowym. Dzięki postępującej technice, rozszerzyły się możliwości utrwalania ludowej muzyki z uwagi na zastosowanie w badaniach urządzenia fonograficznego. Przy jego pomocy, około 1926 roku, Michał Teopfer dokonuje zapisu siedmiu kujawskich pieśni wykonywanych przez poetę Jana Kasprowicza, urodzonego w jednej z kujawskich wsi – Szymborze. Publikacji niniejszego zapisu na łamach „Przeglądu Muzycznego” dokonał Michał Kobiółka (*Jan Kasprowicz i jego muzyka*, „Przegląd Muzyczny”, Poznań 1926, nr 11, s. 7). Pomimo, iż nagrania nie stanowią przykładu autentycznego wykonawstwa ludowego (Jan Kasprowicz nie był śpiewakiem ludowym), a ich transkrypcja nie zawiera szczegółowych elementów muzycznych, stanowią one ciekawy element kujawskiego folkloru muzycznego.

W kolejnych, przedwojennych latach ogrom wpływu na dokonania z zakresu folkloru muzycznego wiąże się z działalnością powstałych wówczas dwóch archiwów fonograficznych. W 1930 roku polski muzykolog i kompozytor Łucjan Kamieński zakłada przy katedrze muzykologii Uniwersytetu Poznańskiego, Regionalne Archiwum Fonograficzne (RAF). Pierwsze materiały dźwiękowe z podróży, również z terenu Kujaw, nagrywa jeszcze przed założeniem RAF wraz ze swoim studentem Marianem Sobieskim (wychowanym w Inowrocławiu). Cztery lata po rozpoczęciu działalności RAF, z inicjatywy innego polskiego muzykologa Juliana Pulikowskiego, powstaje Centralne Archiwum Fonograficzne (CAF), mieszczące się przy Bibliotece Narodowej w Warszawie. Współpracujący z CAF badacz Kujaw i Pomorza Bonifacy Zielonka, mieszkający od 1925 roku na Kujawach, „dokonuje w latach 1937-1939 nagrań fonograficznych około 1000 kujawskich melodii i tekstów”⁸¹. Ogromne zbiory obu archiwów fonograficznych zostały zniszczone podczas II wojny światowej, nim zdołano je wykorzystać w pełni w celach naukowych.

⁸¹ P. Dahlig, *Julian Pulikowski i Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego w latach 1935-1939*, „Muzyka” 1993, nr 3-4, s. 145.

Do znaczących wydawnictw okresu międzywojennego należą jeszcze trzy zbiory kujawskiej muzyki ludowej. Pierwszy z nich to śpiewnik Konrada Śmierniaka *Kujawy w pieśni* (Bydgoszcz 1935), zawierający 18 pieśni z obszaru inowrocławskiego i jak podaje Aleksander Pawlak:

wśród których znajduje się nie notowana dotychczas pieśń *Bysiu, bysiu, gdzieżeś mi się podział*⁸².

Kolejny śpiewnik *Kujawy. Pieśni na 1,2 lub 3 głosy ze zbiorów P. Idalji Puławskiej* stworzył polski pianista Karol Hławiczka. Odnaleźć w nim można m.in. melodie ze zbiorów ówczesnej dyrektorki szkoły i działaczki Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego we Włocławku – Idalji Puławskiej. Kujawskie melodie stanowią także podstawę pracy o tańcach dr Zofii Kwaśnicowej *Zbiór płaśów* (Warszawa 1938). Napaści wojenne nie zniszczyły niektórych opracowań kujawskich melodii na składy chórne z tamtego okresu, np. Kujawiaka na chór męski a cappella autorstwa Stefana Bolesława Poradowskiego (Poznań 1935).

Pierwszą powojenną publikacją zawierającą 92 kujawiaki z Głuszyna i okolic (powiat radziejowski) są *Pieśni i tańce kujawskie* (Kraków 1950). Autorka Urszula Brzozowska, dokonywała ich zbioru w latach 1890–1910. Jak pisze we wstępie wspomnianej publikacji Adolf Chybiński, posiada ona

[...] rzadką w naszych etnograficznych wydawnictwach zaletę. Podaje aż 82 melodie z jednej tylko wsi kujawskiej, z Głuszyna, wskazując tym bardziej przekynawająco na muzyczne bogactwo Kujaw⁸³.

Niniejsza praca Urszuli Brzozowskiej stanowi podstawę tematyczną jednego z artykułów Karola Hławiczki wraz z jego uzupełnieniem niektórych informacji dotyczących zbioru z prywatnej korespondencji autora z Urszulą Brzozowską. Karol Hławiczka wyraźnie zaznacza, iż

część melodii kujawiaków zbioru Brzozowskiej, w liczbie 15, przepisana jest z Kolberga, czego nie podano w przedśłowiu⁸⁴.

Po wojnie przystąpiono do działań w ramach ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Jak podaje Jacek Jackowski – twórca płyty *Melodie Ziemi Kujawskiej*:

⁸² A. Pawlak, *Historia...*, op. cit., s. 14.

⁸³ A. Chybiński, *Przedśłowie*, w: *Pieśni i Tańce Kujawskie*, U. Brzozowska, Kraków 1950, s. 6.

⁸⁴ K. Hławiczka, *Przyczynek do muzyki kujawskiej*, „Literatura Ludowa” 1964, nr 4, s. 7.

W latach 1950–1954 pracownicy Sekcji Badania Muzyki Ludowej Państwowego Instytutu Muzyki we współpracy z Polskim Radiem i pracownikami tzw. ekip terenowych, stworzonych na potrzeby AZFM, zgromadzili największy zbiór nagrań dźwiękowych dokumentujących polski folklor muzyczny⁸⁵.

Dodatkowe materiały zbierano także w trakcie Międzyuczelnianych Obozów Folklorystycznych we Włocławku w 1955 i 1956 roku. W sumie zebrano prawie 3000 pieśni i melodii, ze 134 kujawskich miejscowości. Efektem tychże działań jest kilka powojennych publikacji. Drukiem ukazują się dwa zbiory polskiego muzykologa i etnografa Mariana Sobieskiego: *Piosenki z Kujaw* (Kraków 1955) oraz *Wybór polskich pieśni ludowych* (Kraków 1955). Pierwszy z nich zawiera w sobie m. in. muzyczne materiały badawcze Bonifacego Zielonki, odtworzone z jego przedwojennych notatek. Marian Sobieski w zbiorze *Piosenki z Kujaw* przedstawia także cenne uwagi dotyczące analizy kujawskiej muzyki. Jest to jedna z pierwszych publikacji, posiadająca ogólną charakterystykę folkloru muzycznego tego regionu.

W latach sześćdziesiątych XX wieku artykuły o tematyce folkloru kujawskiego wydaje aż w dwóch zeszytach czasopismo „Literatura Ludowa”. Odnaleźć w nich można kilkanaście rozpraw naukowych i referatów dotyczących m.in. zakresu historii i demografii regionu, obrzędowości, gwary, sztuki ludowej, legend i podań oraz kujawskich piewców. Wiele z nich poświęconych jest także charakterystyce kujawskiej muzyki i tańca. Na szczególne wyróżnienie zasługuje praca Roderyka Lange dotycząca folkloru tanecznego Kujaw. Przeprowadzone przez niego badania terenowe przyczyniły się do wskrzeszenia i rekonstrukcji rdzennego kujawiaka, wykonywanego przez lud wiejski.

Badania etnomuzykologów zaangażowanych w prace w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego, uczestników Międzyuczelnianych Obozów Muzycznych oraz pozostałych, ówczesnych działaczy utrwalających regionalny folklor, przyczyniły się do wydania znaczących prac z zakresu kujawskiego folkloru muzycznego w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Jedną z najważniejszych i najobszerniejszych publikacji, stanowiącą współcześnie podstawowy materiał z zakresu muzyki kujawskiej, jest pierwszy tom serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa* (Kraków 1974). To naukowe kompendium z zakresu ludowej kultury muzycznej, zawiera w sobie transkrypcje utworów słowno-muzycznych pochodzących z bogatych Zbiorów

⁸⁵ J. Jackowski, wkładka do płyty *Melodie Ziemi Kujawskiej*, s. 16.

Fonograficznych Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Warto nadmienić, iż materiały źródłowe regionu Kujaw zapoczątkowały wydanie obszernej serii poświęconej polskiej muzyce ludowej z różnych regionów Polski. Niniejsza praca autorstwa Barbary Krzyżaniak, Jarosława Lisakowskiego i Aleksandra Pawlaka podzielona jest na dwie części – teksty i melodie. W pierwszej z nich poza materiałem tekstowym zawarty jest także szczegółowy opis obrzędów dorocznych i rodzinnych oraz funkcje pieśni i przyśpiewek powszechnych. Dodatkowo uwzględniono uwagi dialektologiczne odnoszące się do kujawskiej gwary wraz z objaśnieniem jej słownictwa. Druga część tomu Kujawy przedstawia melodie wokalne i instrumentalne, będące autentycznym przykładem twórczości rdzennych Kujawiaków, gdyż informatorami i wykonawcami są osoby starsze, na stałe osiedlone na tych terenach, które jak podaje Aleksander Pawlak: „reprezentują przeważnie środowisko małych rolników i byłych robotników rolnych”⁸⁶. Jak podkreśla autor, osoby te były

czynnymi uczestnikami tradycyjnych obrzędów weselnych i dorocznych [...], odbywających się na przestrzeni kilkudziesięciu lat⁸⁷.

Repertuar zawarty w publikacji liczy ponad 900 kujawskich melodii i tekstów. Sklasyfikowany został pod względem ich funkcji i treści, z jednoczesnym zastosowaniem kryteriów formalnych i stylistycznych oraz analizy muzycznej, co stanowi prekursorskie ujęcie w stosunku do poprzednich wydań dotyczących Kujaw. Powyższe dzieło można zatem mianować vademecum kujawskiej muzyki ludowej.

Pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku wybitni, regionalni etnografowie: Barbara Krzyżaniak, Roderyk Lange i Aleksander Pawlak, łączą naukowe siły, tworząc publikację *Folklor Kujaw* (Warszawa 1979). Ich zbiorowa praca opiewa w tematy dotyczące charakterystyki regionu, jego muzycznego i tanecznego folkloru, obrzędowości, zwyczajów oraz baśniowości.

Kolejną nowatorską publikacją z zakresu charakterystyki muzyki regionu stanowi praca Aleksandra Pawlaka. W monografii *Kujawski Folklor Muzyczny* (Kraków 1981) dokonuje szerokiego zgłębienia własnego tematu zawartego w tomie Kujawy serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa* oraz pracy zbiorowej *Folklor Kujaw*. Jak sam stwierdza we wstępie:

⁸⁶ A. Pawlak, *Historia...*, op. cit. s. 19.

⁸⁷ Ibidem.

folklor muzyczny Kujaw nie był dotąd przedmiotem szczegółowym badań, nie ukazała się żadna większa publikacja na ten temat⁸⁸.

Posiadając bogaty materiał źródłowy regionu, pozyskany podczas prac na rzecz serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa*, podejmuje się zadania stworzenia publikacji analitycznej kujawskiego folkloru muzycznego. Poruszane przez Aleksandra Pawlaka zagadnienia dotyczą właściwości stylistycznych muzycznego repertuaru Kujaw. Klasyfikuje ich funkcjonalność i melodyczną wątkowość wraz z dogłębną analizą muzyczną i słowną. Dokonuje szczegółowych opisów melodii, zwracając uwagę na takie elementy jak: struktury metryczne, melodyczne, tonalne, meliczne i wersowe, ich relację harmoniczną oraz integralność obrzędową. Praca Aleksandra Pawlaka stanowi niekwestionowany wkład w rozwój melografii Kujaw.

Do ciekawych wydań kultury muzycznej regionu zaliczyć należy publikację *Folklor muzyczny Kujaw wschodnich* (Bydgoszcz 1985) autorstwa Leona Stankiewicza i Włodzimierza Tomaszewskiego. Melodie zebrane w niniejszym zbiorze stanowią prezentację repertuaru kapeli kujawskiej *Spod Kowala*, istniejącej do chwili obecnej od 1968 roku. Jak piszą autorzy we wstępie:

Nie jest to praca obejmująca cały bogaty folklor Kujaw. [...] Zamiarem naszym było jedynie zaprezentowanie wokarno-instrumentalnego wycinka folklorystycznej kultury Kujaw, a i tutaj ograniczyliśmy się tylko do Kujaw Wschodnich, dokładniej do pieśni i utworów będących w repertuarze Kapeli Kujawskiej „Spod Kowala”⁸⁹.

Pod koniec XX wieku dokonania Aleksandra Pawlaka i Roderyka Langego z zakresu kujawskiego tańca i muzyki doceniła ekspertka w dziedzinie polskiej kultury ludowej – Wanda Szkulmowska, zapraszając regionalnych etnografów do współpracy w ramach publikacji *Sztuka ludowa Kujaw. Przeszłość i teraźniejszość* (Bydgoszcz 1997). Wieloaspektowa praca zbiorowa zawiera m. in. rozdziały poświęcone muzycznemu folklorowi regionu, napisane przez wspomnianych znawców dziedziny.

Zachowana dokumentacja fonograficzna kujawskiej muzyki ludowej związana jest w szczególności ze zbiorami Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Polskiego Radia oraz Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Materiały posłużyły do stworzenia kilku

⁸⁸ A. Pawlak, *Folklor...*, op. cit., s. 7.

⁸⁹ L. Stankiewicz, W. Tomaszewski, *Folklor muzyczny Kujaw wschodnich w repertuarze kapeli „Spod Kowala”*, Bydgoszcz 1985, s. 3.

wydawnictw płytowych. Wybrane archiwalne nagrania tradycyjnej muzyki kujawskiej, zbierane w latach 1952–1956, stanowią materiał dźwiękowy wydania płytowego *Melodie ziemi kujawskiej* (ISPAN CD 007, Liber Pro Arte 2010). Wśród wykonawców znajdują się osoby urodzone jeszcze w XIX wieku, co dowodzi niezwyklej wartości dokumentów fonograficznych. Materiały dźwiękowe Polskiego Radia zebrane w latach 1963–1999 zostały wydane na płycie *Muzyka źródeł vol. 20 Kujawy* (Polskie Radio 2001). Na wydaniu płytowym *Muzyka ludowa z Kujaw i Pałuk* (Muzeum Etnograficzne w Toruniu 2012) usłyszeć można archiwalne nagrania ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Toruniu, których zapisu dźwiękowego dokonano w latach 1950–1970 XX wieku. Bogaty zbiór nagrań archiwalnych kujawskiej tradycji muzycznej dostępny jest także w rozgłośni radia Pomorza i Kujaw w Bydgoszczy.

Autorka pracy przedstawiła w niniejszym podrozdziale tylko najważniejsze publikacje z przeglądu badań folkloru muzycznego Kujaw, pomijając wydania ogólne i ogólnopolskie o tematyce muzyki ludowej lub te, które czerpią z zapisów wcześniej drukowanych.⁹⁰

1.6 Charakterystyka tradycyjnej muzyki kujawskiej

Jadwiga Bobrowska w swojej pracy *Polski folklor muzyczny*, podaje za Józefem Bursztą podstawowe cechy muzyki ludowej, na które składają się:

- Ustna forma przekazu
- Anonimowość i zbiorowość twórczości
- Wariabilność
- Długożywotność repertuaru
- Prostota formy⁹¹

Rodzimym i dominującym na terenie całego regionu kujawskiego tańcem jest oczywiście kujawiak. Wywodzący się ze wsi kujawskiej taniec, zyskał ogólnopolską popularność. Gościł w miastach, na dworach i balach. Jego rozpowszechnienie i szeroki rozgłos w całej Polsce, zapewniło mu tytuł tańca narodowego. Jego narodowa forma

⁹⁰ Podrozdział opracowany na podstawie: 1: B. Krzyżaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski, op. cit., cz. I, 2: J. Jackowski, wkładka do płyty *Melodie Ziemi Kujawskiej*.

⁹¹ J. Bobrowska, op. cit., s. 16.

kształtuje się w XIX wieku, posiadając metrum 3/4, tempo określone w granicach 120-160 MM, z przewagą molowej skali oraz rzewny i liryczny charakter. O kujawiaku i jego narodowej formie napisano dotąd wiele rozpraw, jednakże jego wiejski rodowód jest już mniej znany. Tradycyjny kujawski taniec przez lata ulegał licznym przemianom, przeobrażeniom i stylizacjom. Wykonywany przez muzyków bez ludowego i kujawskiego ducha, opisywany przez osoby nierozumiejące jego szczegółowej specyfiki, kujawiak zmienił znacznie swe oblicze, co niejednokrotnie podkreślają regionalni etnografowie.⁹² Jeden z nich – Roderyk Lange – tak pisał:

Powstało przekonanie, że znany na terenie całego kraju kujawiak pochodzi bezpośrednio z Kujaw. Na próżno jednak szukalibyśmy go na wsi kujawskiej, w takiej formie był on tam zupełnie nieznan⁹³.

Po raz pierwszy hasło kujawiak na określenie tańca pojawia się w sielankach kujawskich *Pasterze na Bachorzy* Feliksa Jaskólskiego z 1827 roku. Etymologia kujawiaka związana jest najprawdopodobniej z nazwą regionu, z którego pochodzi, jednakże niektórzy etnomuzykolodzy przypisują nazwie nieludową genezę. Nie ma jednak w literaturze i badaniach potwierdzenia powyższej hipotezy.⁹⁴

Pierwszego, analitycznego opisu charakterystyki i stylistyki kujawiaka, dokonał Oskar Kolberg w drugim i trzecim tomie swojego dzieła *Lud...*, poświęconego Kujawom. Jednakże powszechne występowanie kujawiaka na ziemiach polskich, Oskar Kolberg zauważył już kilka lat wcześniej, podkreślając to w *Pieśniach Ludu Polskiego* słowami:

Najpowszechniejszym atoli tańcem w całym kraju jest kujawiak czyli obertas (od obrócić się) ze zwrotem w prawo i w lewo, niekiedy ze śpiewką wśród tańca⁹⁵.

Odchodzi jednak z biegiem czasu od powyższej synonimizacji tańców, dostrzegając w kujawiaku jego osobliwe właściwości. W zapisach Oskara Kolberga można odnaleźć powiązanie muzyki kujawskiej z wielkopolską i mazowiecką, w których podkreśla, że:

Kujawiacy mają odrębny swój śpiew i taniec [...], nie trzeba jednak sądzić, aby odrębność ta odbiegała zbyt daleko od ogólnego piętna i wyrazu muzyki polskiej, osobliwie wielkopolskiej i mazowieckiej⁹⁶.

⁹² W. Szkulmowska, *Sztuka ludowa Kujaw*, Bydgoszcz 1997.

⁹³ R. Lange, *Tanec i muzyka*, w: *Sztuka ludowa Kujaw*, Bydgoszcz 1997, s. 189.

⁹⁴ A. Pawlak, *Folklor...*, op. cit.

⁹⁵ O. Kolberg, *Pieśni...*, op. cit., s. VIII.

⁹⁶ O. Kolberg, *Lud...*, t. III, op. cit., s. 8.

Kujawska muzyka ludowa stanowi zatem łącznik pomiędzy Wielkopolską i Mazowszem, przybierając właściwości jej osobliwe i dla niej charakterystyczne. Oskar Kolberg dostrzegał tę odmienność w elementach tonalnych, tempie i akcentach.

Analiza i oddanie właściwego charakteru kujawiakom przysporzyło trudności licznym badaczom, jak i muzykom. Zwraca na to uwagę Józef Bliziński, przyjaciel i informator Oskara Kolberga przebywający na Kujawach, w encyklopedycznym haśle swojego autorstwa, podkreślając iż:

[...] Układane i ogłaszane przez różnych kompozytorów kujawiaki są to po większej części obertasy i mazury, nieraz dziarskie i porywające, ale bez właściwego kujawiakom charakteru, który chcąc uwydatnić, trzeba się wsłuchać w taniec tam, gdzie jego kolebka⁹⁷.

Kujawy, jako jeden z centralnych regionów Polski, reprezentują tańce o tzw. rytmice mazurkowej, nazywane także „obracanymi, obyrtanymi, przebieganymi”⁹⁸. Przeważa tu muzyka z zastosowaniem metrum 3/4 i 3/8. Wiąże się to bezpośrednio z taneczną funkcyjnością tej muzyki, w której wyróżnić można elementy kroczenia i obracania. Do tańców o rytmice mazurkowej zalicza się: kujawiaka, mazurka i oberka. Osobliwa indywidualność ludu i odmienność ich temperamentu w poszczególnych regionach, wpłynęła na agogiczne aspekty tańców trójdzielnych. Marian Sobieski podaje:

Stąd na wolny w obrotach taniec na Mazowszu mówi się kujawiak (jako w oryginale kujawskim taniec wolniejszy), a powolni w tańcu Kujawianie na szybki w obrotach taniec mówią u siebie obertas lub mazur⁹⁹.

Do początku XX wieku w ludowej praktyce spotkać można było cykl taneczny, nazywany okrągłym, składający się z tańców mazurkowych. To właśnie na Kujawach okrągły zachował się najdłużej i w najbardziej rozbudowanej formie. Rozpoczynał go taniec nazywany, w zależności od lokalnej nomenklatury, chodzonym, łożonym lub powolnym. Po nim następował kujawiak powolny, nazywany niekiedy śpiącym lub ksebką (z ruchem na kseb, czyli ku sobie), a następnie kujawiak właściwy czyli odsibka (z ruchem na odsib, czyli od siebie). Po nich następował obertas lub mazur. Dla kujawskiego cyklu okrągłego służyła najczęściej jedna wybrana na początku melodia, którą wykonywano coraz szybciej, z dodatkową ornamentacją i improwizacją.

⁹⁷ J. Bliziński, hasło: *Kujawiak*, w: *Encyklopedia Staropolska*, t. III, Warszawa 1958, s. 115-116.

⁹⁸ J. Sobieska, *Materiały do nauki o polskim folklorze muzycznym*, cz. III, Warszawa 1962, s. 68.

⁹⁹ M. Sobieski, *Polskie tańce*, w: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, L. Bielawski (red.), Kraków 1973, s. 390.

„Nie melodia decydowała o nazwie tańca, lecz tempo i sposób melodii”¹⁰⁰. Pomędzy poszczególnymi tańcami występowały także liczne przyśpiewki. Oskar Kolberg w połowie XIX wieku podczas swoich badań na Kujawach potwierdza powolny rozpad powyższego cyklu tanecznego, a kolejne badania ukazują jego zupełny zanik. Badacze Instytutu Sztuki prowadzący badania na terenie Kujaw w latach 1955-1956 stwierdzają, iż tylko we wspomnieniach najstarszych informatorów potwierdzają występowanie w przeszłości okrągłego. Poszczególne, usamodzielnione tańce okrągłego wykonywano na Kujawach oddzielnie, z których kujawiak przejmuje rolę nadrzędną w kujawskim repertuarze. Tempo poszczególnych tańców określił m. in. Marian Sobieski w następującej chronologii:

chodzony 3/4 100-120 MM, kujawiak wolny 3/4 120-140 MM, kujawiak właściwy 3/4 130-160 MM, mazur 3/4 lub 3/8 160-184 MM, oberek 3/8 180-240 MM¹⁰¹.

Wedle niektórych muzykologów to właśnie muzyka kujawiaków stanowi najwyższy poziom w aspekcie rytmów mazurkowych w muzyce ludowej. Kunszt improwizatorski i muzykalność wykonawców wpływa na rozbudowaną melodykę i zmienność rytmiki z jednoczesnym uwzględnieniem spójności harmonijnej.¹⁰²

Usamodzielniony kujawiak występuje w formie instrumentalnej, jak i śpiewanej pieśni. Bywa syntezą ksebk i odsibki. W budowie okresowej wyróżnić można w nim najczęściej dwa czterotaktowe zdania. Jak w większości przypadków polskiej muzyki ludowej, kujawska melodyka odznacza się falującym kierunkiem i sylabicznym rodzajem. Odmienność w tym aspekcie stanowią kujawskie oracje weselne odznaczające się melodyką deklamacyjną. Akcentacja rozkłada się różnorodnie – niekiedy na słabej części taktu, a innym razem przypada na obydwu jego słabych częściach. Charakterystycznymi układami rytmicznymi kujawiaka są dwie szesnastki dwie ósemki lub dwie ósemki dwie ćwierćnuty, z możliwymi modyfikacjami i zdobieniami (rytm punktowany, triole, *acciaccatura*, tryle i mordenty). Płynność kujawiaka zachowana jest za sprawą zestawiania ze sobą rytmiki ascendentalnej z descendentalną.¹⁰³ Kujawska muzyka ludowa charakteryzuje się także odtaktowością oraz zdaniem Mariana Sobieskiego:

¹⁰⁰ M. Sobieski, *Polskie...*, op. cit., s. 390.

¹⁰¹ Ibidem, s. 391.

¹⁰² J. M. Sobieski, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, Kraków 1973.

¹⁰³ A. Pawlak, *Folklor...*, op. cit.

[...] skłonnością do stosowania w melodyce interwału tercji małej, co nadaje pieśniom kujawskim charakter molowy¹⁰⁴.

Pogląd ten nie ma w pełni pokrycia, gdyż wiele melodycznych wątków zawiera również tercję wielką. Rozpoczynają się i kończą na różnych stopniach skali, „w zakończeniach jednak przeważa dominanta”¹⁰⁵. Kulminacja frazy muzycznej melodii uwydatnia się na samym jej początku (pierwszy lub drugi takt). Marian Sobieski podaje również, że

W melodii kujawiaka występują modalizmy, głównie modus re i la oraz chromatyczne zmiany na IV i VI stopniu¹⁰⁶.

Uogólniony pogląd o minorowej tonalności kujawiaka nie zawsze znajduje pokrycie w praktyce. W wielu przypadkach wątki melodyczne posiadają tercję wielką, zaś molowa tercja występuje w mniejszym stopniu, choć w tych bardziej rozpowszechnionych kujawskich melodiach.¹⁰⁷

Instrumentalny charakter jest jedną z głównych cech muzyki kujawskiej. Tekst słowny stanowi rolę drugoplanową, ograniczając się często do jednej zwrotki, podporządkowując się melodii i wykonującemu instrumentalistcie. „Przygodnie chwycony tekst często nie wystarcza, by wypełnić szeroko rozbudowaną melodię [...]”¹⁰⁸. Dowodem na istnienie owego zabiegu są wszechobecne w muzyce kujawskiej interiekcje (wykrzykniki). Jedno i dwusylabowe wątki tekstowe np. oj dana, o dana, dana dana, dopełniają rozbudowaną melodię poprzez wydłużenie szeregu sylab (zawołań), nie związaną z tematyką całego tekstu.¹⁰⁹

Marian i Jadwiga Sobiescy zwracają uwagę, że tempo rubato w polskiej muzyce ludowej polega na

dokonywaniu przesunięć rytmicznych w melodii przy niezmiennie utrzymywanym metrum i tempie basu¹¹⁰.

¹⁰⁴ M. Sobieski, *Piosenki z Kujaw*, Kraków 1955, s. 3.

¹⁰⁵ J. Woźniak, *Polski folklor muzyczny*, Gdańsk 1995, s. 78.

¹⁰⁶ M. Sobieski, *Polskie...*, op. cit., s. 391.

¹⁰⁷ A. Pawlak, *Folklor...*, op. cit.

¹⁰⁸ M. Sobieski, *Piosenki...*, op. cit., s. 3.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ J. M. Sobiescy, *Tempo rubato u Chopina i w polskiej muzyce ludowej*, w: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, L. Bielawski (red.), Kraków 1973, s. 437.

Zastosowanie tej manieri wykonawczej przez muzyka ludowego świadczyło o jego wysokim kunszcie muzycznym, w szczególności w odniesieniu do poczucia rytmu. W Polsce tempo rubato, badacze zaobserwowali w szczególności na terenie Wielkopolski, Kujaw, Mazowsza i Kieleckiego, gdyż najczęściej występuje w melodiach z trójdzielnym metrum. Wzrost liczby powtórzeń melodii intensyfikuje w wykonawcy ludowym potrzebę jej traktowania w coraz to nowy sposób. Jak piszą Jadwiga i Marian Sobiescy: „zjawisko to występuje szczególnie silnie u skrzypków kujawskich”¹¹¹. Roderyk Lange wyraźnie podkreśla, iż „tempo rubato osiąga w kujawiaku właśnie największe nasilenie”¹¹². Natomiast Oskar Kolberg podaje:

[...] skrzypek wiejski rad przystraja go [kujawiaka] w kwieciste zwroty i mnoży w szczegóły tejsze samej natury, [...] na oddanie których nie starczą niekiedy nasze znaki muzyczne, przydłużając obok tego lub opóźniając miejscami części taktów i całkowite takty, albo je zbijając czyli chłonąc w siebie, które to wykonanie prowadzi ze sobą mniejsze lub większe w podobnych taktach wartości w czasie, niż tempa 3/4 i 3/8¹¹³.

Kujawskie rubato daje wrażenie charakterystycznej płynności wykonawczej. Zdaniem Aleksandra Pawlaka:

Najczęściej w melodiach o takcie trójdzielnym ósemkowym podlegają rubatowaniu dwie szesnastki i ósemka po nich występująca¹¹⁴.

Szesnastki ulegają przedłużeniu na koszt ósemki. Niekiedy cały takt 3/8 podlega rubatowaniu upodabniając jego rytmikę do kwartoli. Tempo rubato znajduje swoje szerokie zastosowanie w muzyce kujawskiej, zarówno w instrumentalnej jak i wokalne, będąc jedną z jej charakterystycznych cech.¹¹⁵

Na Kujawach występowały również tańce zapożyczone z innych regionów. W szczególności dotyczy to Kujaw zachodnich, które odzwierciadlają się silnymi wielkopolskimi wpływami muzycznymi. Lendler, walc, polka, sztajer, szorc (szoc/szot/skoczek), to tylko niektóre z nich. Roderyk Lange pisze: „Tańce tego pokroju

¹¹¹ J. M. Sobiescy, *Tempo...*, op. cit., s. 438.

¹¹² R. Lange, *Folklor taneczny Kujaw*, w: *Folklor Kujaw*, I. Ostrowska (red.), Warszawa 1979, s. 62.

¹¹³ O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, Kujawy, t. IV, Wrocław-Poznań 1962, s. 208-209.

¹¹⁴ A. Pawlak, *Melodie przyśpiewek, piosenek tanecznych i zabaw*, w: *Folklor Kujaw*, I. Ostrowska (red.), Warszawa 1979, s. 138.

¹¹⁵ Ibidem.

tańczono jednak rzadko i niechętnie”¹¹⁶. Z terenów Kujaw wschodnich wymienić należy takie tańce jak dyna i czapnik (taniec-zabawa z wykorzystaniem czapek tancerzy). Na całym terenie Kujaw występowały również tańce o nazwach: Zelman, Kowal, Kołodziej. W repertuarze regionalnym istniały także kujawiaki owczarskie (owczarki), których pierwotne melodie tworzyli pasterze.¹¹⁷

W publikacji Roderyka Lange czytamy:

Kujawy należą do tych obszarów dawnej kultury chłopskiej, gdzie taniec i muzyka nie występowały obok siebie, ale połączone były ze sobą organicznie w jedną całość¹¹⁸.

Kapela była zdana na łaskę tancerza, któremu była podporządkowana. Tancerz intonował wybraną przez siebie nutę, a wiodący muzyk miał obowiązek odebrać ją i wtórować w dalszej części tańca. Wszelkie intencje i zmiany (tempa, kierunku) musiały być odczytywane przez kapelę z ruchów prowadzącego tancerza. Współgranie tancerza i kapeli stanowiły ich unikalny muzyczny dialog. Zmiany społeczne, postęp cywilizacyjny, edukacyjny i technologiczny po drugiej wojnie światowej przybliżyły wieś do nowoczesności, co spowodowało zamieranie dawnych, tradycyjnych tańców. Kapele przestały być potrzebne w rozpowszechniającym się kulcie tańców nowoczesnych, za którym wiejscy muzykanci nie byli w stanie nadążyć¹¹⁹. Roderyk Lange podaje również, że:

W dawnym trybie muzykant był aktywnym współtwórcą w formowaniu muzyki do tańca, w nowym stawał się już tylko mechanicznym odtwórcą obcego kawałka¹²⁰.

Wyjątkowość muzycznego związku prowadzącego tancerza i improwizującego mu instrumentalisty została bezpowrotnie utracona. Na terenie Kujaw istniało kilka znakomitych i wziętych kapel, w skład których wchodził instrumentalista doceniani przez etnomuzykologów za swój kunszt muzyczny. Z takich kapel, działających autonomicznie a nie jako część zespołu folklorystycznego, należy wymienić kapele: Jana Szelażka z Nieszawy, Spod Kowala, Kapela z Radziejowa, Kuczyńskich z Lubania, Kochanowskich z Aleksandrowa Kujawskiego. Wanda Szkulmowska podaje, iż w swoich

¹¹⁶ R. Lange, *Taniec i muzyka*, w: *Sztuka ludowa Kujaw. Przeszłość i teraźniejszość*, W. Szkulmowska (red.), Bydgoszcz 1997, s. 193.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Ibidem, s. 196.

¹¹⁹ Ibidem, s. 189-206.

¹²⁰ Ibidem, s. 196.

badaniach udokumentowała istnienie 43 kujawskich kapel, których początek działalności sięga okresu międzywojnia. Po drugiej wojnie światowej wymienia 24 kujawskie kapele. Współcześnie kapele najczęściej działają w ramach zespołów folklorystycznych i śpiewaczych.

Pierwszą, udokumentowaną wzmiankę o składzie kapeli znajdujemy w sielankach kujawskich *Pasterze na Bachorzy* Feliksa Jaskólskiego z 1827 roku. W opisie wesela autor podaje skład kapeli, do którego wchodził jeden lub dwóch skrzypków i basista (na Kujawach stosowano także nazwę maryna dla basów). Potwierdza to w swoich późniejszych, terenowych badaniach Oskar Kolberg, przypisując skrzypkom wiodącą rolę w muzyce instrumentalnej. Wanda Szkulmowska podaje, iż często towarzyszył im także bębniasta.

Te trzy instrumenty: skrzypce, basy i bębenek, przez długie lata tworzyły charakterystyczny dla Kujaw trzon tradycyjnej kapeli, która dotrwała do połowy XX wieku¹²¹.

Oskar Kolberg podaje także instrumenty archaiczne widywane dawniej, takie jak dudy i cymbalki. Z biegiem czasu skład tradycyjnej kapeli rozszerza się. Występują w nich później także klarnety, oboje, flety oraz trąbki. Współcześnie nieodzownym instrumentem kujawskiego zespołu instrumentalnego jest także akordeon. Kolejną grupę stanowią instrumenty pasterskie na terenie Kujaw. Zawołania zwierząt stadnych odbywały się przy pomocy piszczałek z kory wierzbowej, fujarek i bekasów (piszczałka podwójnostroikowa). Melodie nawołujące różniły się w zależności od danej grupy zwierząt (*krowiarki, wolarki, owczarki, gęsiarki*).¹²²

Współcześnie na Kujawach działa wiele zespołów folklorystycznych, kapel oraz zespołów pieśni i tańca, kultywujące tradycje taneczne, muzyczne i obrzędowe tego regionu. Poprzez odtwarzanie ludowych zwyczajów, strojów, pieśni i tańców, zespoły te nieustannie propagują i krzewią bogactwo kujawskiego folkloru. Do najbardziej prężnie działających należą m. in.: Zespół Pieśni i Tańca *Kujawy* z Włocławka, Zespół Pieśni i Tańca *Ziemia Bydgoska*, Zespół Pieśni i Tańca *Młody Toruń*, Zespół Pieśni i Tańca *Kujawy* z Radziejowa, Zespół Ludowy *Radojewiczanie* z Radojewic oraz Zespół Folklorystyczny *Kujawy Bachorne* z Osiecin.

¹²¹ W. Szkulmowska, *Ziemia...*, op. cit., s. 117.

¹²² Ibidem.

Rozdział II

OBRZĘD – ETYMOLOGIA, GENEZA, PODZIAŁ I FUNKCJE

Od zarania dziejów, niezależnie od pochodzenia i położenia geograficznego, społeczeństwo egzystuje wokół własnego kręgu kulturowego, który odznacza się poprzez poznawanie, opanowywanie i przekształcanie świata będące procesem społecznej afirmacji i samorealizacji ludzkich jednostek. Jednym ze składników kultury ludzkiej oraz ich tradycji, pojawiającym się w niniejszym procesie społecznym, są wszelkie rytualne formy życia jednostkowego i społecznego. Należą do nich różnego rodzaju praktyki społeczne, nazywane powszechnie obrzędami, obyczajami, zwyczajami, ceremoniałami, rytami.¹²³ Badacz kultury ludowej Leonard Pełka w swojej publikacji pisze:

Przyjęte i zaakceptowane przez daną społeczność [...] stanowią one szczególne symbole kulturowe manifestujące swą obecność w świadomości. Każda taka zbiorowość ludzka pielęgnuje je i rozwija opierając się na wybiórczych elementach rodzimej tradycji i aktualnych potrzebach życia duchowego¹²⁴.

Tendencja do zachowania w kulturze autonomicznej odrębności określonej zbiorowości, zagwarantowała bogactwo ludowej obrzędowości, która współcześnie stanowi skarbiec kultury i wartość danego narodu.

Pomimo powszechnego uznania obrzędu za formę wyrazu kultury i społeczeństwa, jego geneza wywodzi się z kontekstu religijnego, na co wskazują liczne badania etnologiczne. Terminologiczne źródło odnaleźć można już w księgach Starego Testamentu, mówiące o obrzędzie jako obrządku. Ukazuje to słownik etymologiczny Aleksandra Brücknera z 1927 roku, będący pierwszym słownikiem etymologicznym języka polskiego, w którym autor pisze:

Obrzęd, obrządek, p. rząd. Jeszcze w psalterzu obrządzać, obrządzenie, znaczy 'dysponować, zarządzać', więc >obrzęd swój<: 'to co zadysponował, zarządził'; '*disposui testamentum*' tłumaczą oba psalterze: >ułożył jeśm obrząd<, ale Wróbl[ewski] >zrządziłem zakon<; z czasem nabiera to znaczenia wszelkiego

¹²³ L. Pełka, *Rytuały, obrzędy i święta od czasów słowiańskich po XX wiek*, Poznań 2022.

¹²⁴ Ibidem, s. 6-7.

‘ustalonego zwyczaju, obchodu’ (łac. *ritus*) i ‘ceremonji’ (tak w czeskim szczeg., por. rus. obrjad). Pierwszy przypadek dawniej obrząd, nie obrzęd¹²⁵.

Podobne ujęcie przedstawiają także współczesne słowniki etymologiczne języka polskiego. Stefan Reczek w swoim słowniku podaje:

Obrzęd – obrządek, przekierowanie. Obrządek - 1. relig. ‘obrzęd’, sporadycznie zamiast obrząd (p.), najpierw w „Katechizmie” M. Białobrzeskiego (1566), A. Naruszewicz (1780) przeciwstawiał chrześcijańskim „obrzędom” pogańskie „obrządki” (pogard.), pierwszy P. Skarga zastosował do przekładu łc. *ritus* w jego specjalnym znaczeniu kościelnym ‘jeden z tradycyjnie różnych stylów odprawiania obrzędów chrześcijańskich’ (obrządek łaciński, grecki). Pojęcie obrzędu przytoczone zostało także w psalterzach i kronikach, do których nawiązuje słownik dawnej polszczyzny z 1968 roku. „obrząd - obrządek, zakon, w starym testamencie: Szukającym obrzęda jego „Psalterz floriański”; Krystus początek obrzęda na głowie jest pisan „Psalterz Puławski” z końca XV lub pocz. XVI w.; Obrządzenie 1. „Obrządek, testament, zakon”: Miłosierdzie i prawda szukającym obrządzenia jego i świadectwa jego „Psalterz Puławski”; 2. „Opatrzanie, uporządkowanie, urządzenie”: *Secundum ordinacionem* obrządzenia „Kazania gnieźnieńskie” z końca w. XIV¹²⁶.

Spowodowało to jak pisze Zofia Kossak, iż „w pewnym punkcie dziejów Kościoł wkroczył w cykl kalendarzowy narzucając własny rok liturgiczny”¹²⁷. Wywołało to wyparcie niektórych ludowych wierzeń, ale doprowadziło także do syntezy kultury słowiańskiej i chrześcijańskiej. W efekcie oddziaływania Kościoła rzymskokatolickiego od czasów średniowiecza, nastąpiło uformowanie się kalendarza obrzędowego w Polsce. Potwierdzenie tej tezy ponownie odnaleźć można we współczesnych słownikach języka polskiego. Dla przykładu Witold Doroszewski w swojej publikacji pisze:

Chryścianizm zniszczył dawną obrzędowość świąteczną pogan, a raczej rozbił ją, wchłaniając poszczególne jej praktyki w nowy system świąteczny¹²⁸.

Pomimo adaptacji „nowych świąt” kościelnych, ludność chłopska opiewała je w lokalne formy własnej, tradycyjnej obrzędowości, z ukierunkowaniem na ich magiczno-symboliczny charakter. Teresa Brzozowska w *Słowniku folkloru polskiego* podaje:

¹²⁵ A. Brückner, hasło: *Obrzęd*, w: *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927, s. 373.

¹²⁶ S. Reczek, hasło: *Obrząd*, w: *Podręczny słownik dawnej polszczyzny*, Wrocław 1968, s. 272.

¹²⁷ Z. Kossak, *Rok Polski. Obyczaj i wiara*, Warszawa 1958, s. 7-8.

¹²⁸ W. Doroszewski, hasło: *Obrzędowość*, w: *Słownik języka polskiego*, [online]. Dostęp w Internecie: [https://sjp.pwn.pl/doroszewski/obrzעדowosc;5462145.html](https://sjp.pwn.pl/doroszewski/obrzედowosc;5462145.html) [dostęp: 11 lipca 2023].

Jeżeli do tych trzech podstawowych składników: form antycznych, staropogańskich czy słowiańskich i chrześcijańskich dodamy jeszcze drobne specyficzne cechy regionalne – będziemy mieli zarys polskich obrzędów ludowych¹²⁹.

Obecnie wg Witolda Doroszewskiego pojęcie obrzędu rozumiane jest jako:

zespół uświęconych tradycją (często określonych przepisami – czynności, praktyk) towarzyszących jakiejś uroczystości o charakterze rodzinnym, społecznym, politycznym; obrządek, ceremonia, obyczaj¹³⁰.

W ujęciu folklorystycznym znaczenie pojęcia ma podobny wydźwięk. Teresa Brzozowska pisze:

Obrzędy – ceremonie związane z kultem, zespoły określonych i zachowanych przez tradycję czynności, gestów i słów stanowiących stronę zewnętrzną uroczystości wierzeniowych oraz aktów społeczno-prawnych¹³¹.

Powyższe dywagacje nasuwają jeden z podstawowych typów klasyfikacji obrzędów, jako rytuałów świeckich i kościelnych. Jednakże badania wykazywały także inne ich kategoryzacje. Jedną z nich wiąże się z zasadą obrzędów tzw. przejścia, jako istotnych wydarzeń na drodze ludzkiego życia. W tym ujęciu można podzielić obrzędy na cztery typy:

1. Obrzędy inicjacyjne – mające bezpośredni związek z wejściem lub wprowadzeniem jednostki do pewnej wspólnoty i uzyskania przez nią statusu społecznego, jego praw i obowiązków. Przykładem będzie tutaj obrzęd weselny
2. Obrzędy afirmacyjne – związane ze zjawiskami afirmacji danej jednostki do społeczności
3. Obrzędy współżycia – posiadające rodzinny, towarzyski, zabawowy lub rekreacyjny charakter
4. Obrzędy izolacyjne – mające bezpośredni związek z wyjściem lub wyprowadzeniem jednostki z danej wspólnoty¹³²

¹²⁹ T. Brzozowska, *Słownik folkloru polskiego*, Warszawa 1965, s. 275.

¹³⁰ W. Doroszewski, hasło: *Obrzęd*, w: *Słownik języka polskiego*, [online]. Dostęp w Internecie: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/obrzede;5462143.html> [dostęp: 11 lipca 2023].

¹³¹ T. Brzozowska, hasło: *Obrzędy*, w: *Słownik...*, op. cit., s. 275.

¹³² E. Ciupak, *Nowe obyczaje i obrzędy: szkice*, Warszawa 1977.

Charakterystyczne cechy obrzędów, jako zespołu czynności zbiorowych praktyk, są następujące:

1. „Mają one charakter symboliczny
2. Są realizowane wg określonych (zwyczajowo lub przepisami) schematów
3. Występują w ważnych momentach i okresach życia zbiorowości społecznych
4. Są spełniane przez osobników cieszących się autorytetem w danej zbiorowości
5. Wyróżniają się względną trwałością”¹³³

Obrzędy i rytuały w życiu społecznym pełnią także szereg funkcji, które wymienia historyk literatury Feliks Araszkiewicz. Role jakie spełniają to:

1. Współuczestniczenie w kształtowaniu i utrwalaniu panujących stosunków społecznych, ekonomicznych, politycznych i kulturalnych
2. Integrowanie grup społecznych
3. Podkreślanie i uwypuklanie znaczenia ważnych momentów w życiu jednostek grup społecznych
4. Wywoływanie stanów emocjonalnych i zaspokajanie związanych z nim potrzeb
5. Określanie społecznie pożądanego sposobu spędzania wolnego czasu
6. Regulowanie współżycia pomiędzy poszczególnymi ludźmi oraz szczególnymi grupami społecznymi
7. Dawanie poczucia stabilizacji i życiowej afirmacji
8. Zachowanie ciągłości kultury społeczności danego narodu¹³⁴

Obrzęd w znaczeniu ogólnym może być rozpatrywany w ujęciu różnych dziedzin nauki (etnologia, kulturoznawstwo, socjologia), odznaczając się odmiennością w tych aspektach. Przechodząc do omawiania rodzajów obrzędów w życiu polskiego ludu, autorka pragnie zwrócić uwagę, iż przedstawia ich poszczególne typy w ujęciu folklorystycznym. Stąd podkreślenie, iż rodzaje obrzędów, ceremoniałów, rytuałów będą tutaj rozpatrywane jako stricte związane z życiem ludności wiejskiej.

¹³³ E. Ciupak, hasło: *Obrzęd*, w: *Wielka encyklopedia powszechna*, t. XIII, Warszawa 1970, s. 321.

¹³⁴ F. Araszkiewicz, *Rola obyczajowości i obrzędowości*, Warszawa 1974, s. 30-38.

2.1 Obrzędowość doroczna i rodzinna w polskiej kulturze ludowej

Na przestrzeni wieków polską obrzędowość ludową ukształtowały dwa fundamentalne nurty: pierwotne kulty wraz z towarzyszącymi im wierzeniami (włączając również te pochodzenia pogańskiego) oraz chrześcijaństwo. Rok liturgiczny i święta kościelne ukształtowały rok obrzędowy również na terenach wiejskich. Jednakże rodzimy cykl związany był w sposób naturalny z następstwem pór roku oraz roku słonecznego, które organizowały prace gospodarskie i agrarne ludności. Zmieniające się pory roku stały się podstawą do wyznaczania rytmu ludzkiego życia. Charakterystyczne dla poszczególnych pór roku archaiczne obrzędy i święta stanowią rodowód oraz źródło obrzędowości dorocznej. Omawiając rok obrzędowy, mamy zatem do czynienia z zespoleniem się form i świąt chrześcijańskich z praktykami ludowymi. W ciągu roku ludność wiejska obchodzi święta religijne, takie jak np. Boże Narodzenie i Wielkanoc, wraz ze świętami świeckimi i pogańskimi, np. Sobótka, Dożynki, Zapusty.¹³⁵

W życiu każdej jednostki, jak i grup społecznych, rodzina oraz dom rodzinny stanowiły źródło początkowego doświadczenia i wychowawczego autorytetu. Polska etnograf Barbara Ogrodowska w swojej publikacji pisze:

Od najdawniejszych więc czasów domu i rodziny strzegł przechodzący z pokolenia na pokolenie obyczaj, strzegły uroczyste obrzędy [...] – w literaturze etnograficznej nazywane rodzinnymi¹³⁶.

Są one związane z pierwotnymi datami życia, jego początkiem, końcem lub połączeniem. Ma to związek z typowością tychże obrzędów, jakim są inicjacja, afirmacja i izolacja jednostki. Rytualnie przyjęte do ludności dziecko, otrzymuje wówczas gwarancję statusu jej członka. Zmarły w tradycyjny sposób musi być wyłączony z danego społeczeństwa, aby oddać mu należyte honory i spokój duszy. Uznanie i ważność małżeństwa będzie społecznie akceptowalne, gdy para młoda związana zostanie obrzędowo i publicznie. Do tego znaczeniowego trzonu obrzędowości rodzinnej ludność angażuje także szereg elementów symbolicznych, magicznych, dekoratywnych i zwyczajowych praktyk, które tworzą spójne, tradycyjne ceremonie. Najtrwalszymi, najwyraźniej skupiającymi wyobraźnię i uczucia ludu są przełomowe chwile ludzkiego życia, do których należą

¹³⁵ B. Ogrodowska, *Polskie tradycje i obyczaje doroczne*, Warszawa 2004.

¹³⁶ B. Ogrodowska, *Polskie tradycje i obyczaje rodzinne*, Warszawa 2017, s. 5.

urodziny, wesele, choroba i śmierć.¹³⁷ Polska literaturoznawczyni Krystyna Kwaśniewicz uważa, że:

Są to osie, około których obracają się tajemnicze zagadki początku i końca życia ludzkiego, tu z uczuciem trwogi odczytywał człowiek pierwotny swe przeznaczenie¹³⁸.

Trwałość najistotniejszych zwyczajów rodzinnych, posiadających długowieczne tradycje, można powiązać z przebiegiem życia, bytem rodziny i interesami lokalnej społeczności.

2.2 Obrzędowość doroczna i rodzinna na Kujawach

Analogicznie względem pozostałych regionów Polski, doroczne obrzędy na Kujawach związane były z kalendarzem pór roku i chrześcijańskim. Większość ze świąt dorocznych występuje na tych terenach analogicznie względem innych ludowych obszarów, jednak posiadając swoje kujawskie elementy. Są także takie zachowane, i co istotne wciąż żywe obrzędy, występujące tylko w tym regionie Polski lub na niewielu jej obszarach. Należą do nich np. obrzędy zapustne czyli ostatki, mające odpędzić moce zimy, a w nich Maszkary (obchód z kozą) i podkociołek posiadające szereg typowych cech tylko dla Kujaw. Kolejną doroczną kujawską tradycją stanowiły także przywoływki dyngusowe. Do zwyczaju mającego długoletnią tradycję na tym obszarze Polski należały Frycowe (wyzwoliny kośnika, wilk), będące swoistego rodzaju inauguracją i aktem przyjęcia młodych mężczyzn rozpoczynających po raz pierwszy prace polowe.¹³⁹

Adekwatnie do pozostałych regionów Polski, na Kujawach obrzędy rodzinne związane były z przełomowymi etapami życia, zmianą stanu i statusu oraz rytuałami przejścia jednostki do konkretnej grupy społecznej.

Wiele z obrzędów rozbudowanych jest w swojej symbolice i poszczególnych etapach. Jednakże to obrzęd weselny jest tym, który cechował się najobszerniejszym rozbudowaniem. Liczne zachowane materiały, literatura, bogactwo pieśniowe, naładowane symboliką i zwyczajami, wskazują, że to właśnie obrzęd weselny cechowała

¹³⁷ M. Frankowska (red.), *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. II, cz. I, Warszawa 1981.

¹³⁸ K. Kwaśniewicz, *Zwyczaj i obrzędy rodzinne*, w: *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. II, cz. I, M. Frankowska (red.), Warszawa 1981, s. 89.

¹³⁹ W. Szkulmowska, *Ziemia...*, op. cit.

najbardziej rozbudowana forma, co dawało mu dominację nad pozostałymi obrzędami. Sensowność obrzędu weselnego wyjaśnia w niezwykle prosty sposób Jan Bystroń słowami:

[...] łączy się młoda para, a więc należy to obrzędowo przeprowadzić, a w związku z tym również uskutecznić obrzędowe wyłączenie nowożeńców, zwłaszcza panny młodej, ze społeczności, w której dotychczas przebywali i również uroczyste włączenie do nowej społeczności, w której odtąd mają przebywać¹⁴⁰.

Rytuał przejścia społecznego stanowi zatem jedno z podstawowych znaczeń w obrzędowości weselnej. Publiczna zmiana statusu i stanu dwojga młodych ludzi gwarantowała społeczną aprobatę. Jak dodaje Barbara Ogrodowska:

Dlatego ceremonie i rytuały tradycyjnych zaślubin tworzyły jeden z najważniejszych i najbardziej znaczących zespołów obrzędowych, o wielu ważnych, znaczących etapach. Miały swoją logikę, dramaturgię, bogatą treść symboliczną, konieczną chronologię¹⁴¹.

2.3 Kujawski obrzęd weselny

Tradycyjne, bogato rozbudowane w swej formie kujawskie wesela odbywały się do pierwszych lat XX wieku. Wskazują na to relacje autochtonów, z przeprowadzonych rozmów w ramach badań terenowych etnografów. Dla przykładu Barbara Krzyżaniak stwierdza, iż w latach 1914-1939 „zarysowują się tendencje do ograniczania, upraszczania i skracania akcji obrzędu”¹⁴². Druga wojna światowa spowodowała dalszy zanik obrzędowych praktyk i zwyczajów. W kolejnych latach reformy rolne wsi, rozwój ośrodków przemysłowych, szkolnictwa, komunikacji, środków masowego przekazu zatępiły różnice pomiędzy wsią a miastem, doprowadzając do zaniku funkcji rytualnej obrzędu weselnego, a rozwijająca się autonomia i niezależność młodego pokolenia, zmiana stylu ich życia oraz wielokulturowość nie wymagają dawnych zwyczajów i tradycji weselnych, z których współcześnie pozostały już strzępy i zgliszcza. Odżywają już one jedynie w inscenizacjach i widowiskach regionalnych zespołów folklorystycznych, które z zamiłowaniem odtwarzają i kultywują scenicznie weselne tradycje. Przedstawiona w tym rozdziale weselna forma obrzędowa oraz opisy jej

¹⁴⁰ J. S. Bystroń, *Etnografia...*, op. cit., s. 166-167.

¹⁴¹ B. Ogrodowska, *Polskie...*, op. cit., s. 134.

¹⁴² B. Krzyżaniak, *Zwyczaj i obrzędy*, w: *Folklor Kujaw*, I. Ostrowska (red.), Warszawa 1979, s. 247.

poszczególnych etapów odnoszą się do kujawskiej tradycji weselnej celebrowanej do końca XIX wieku. W zależności od danego terenu i pochodzenia ludności, występowała duża różnorodność zwyczajów weselnych, jednakże poszczególne fazy w większości się ze sobą pokrywały.¹⁴³

2.3.1 Przegląd literatury dotyczącej kujawskiego obrzędu weselnego

W literaturze odnaleźć można kilka publikacji dotyczących opisu tradycyjnego obrzędu kujawskiego wesela. Pierwszą wzmiankę odnajdziemy w *Sielance nr IX*, która jest jedną z części poematu *Pasterze na Bachorzy* Feliksa Jaskólskiego z 1927 roku. Pomimo, iż stanowi ona przykład poetyckiego opisu wesela, można w niej znaleźć tradycyjne elementy tego obrzędu, np. poszczególne jego fazy, ubiór, zachowania, obyczaje, występujące osoby i ich role. Krótki opis kujawskiego wesela prezentuje także w swojej pracy z 1930 roku *Lud polski* Łukasz Gołębiowski. Najobszerniejszy materiał o kujawskim weselu zawarł w swoich tomach z tego regionu Oskar Kolberg, wydanych w 1867 roku. Przedstawia on szczegółowe informacje, opisując obrzęd z sześciu kujawskich miejscowości: I – od Osięcin, II – od Radziejowa, Kruszwicy, III – od Kowala, IV – od Lubrańca, V – od Piotrkowa, VI – od Sompolna. Późniejsza literatura (np. zamieszczone artykuły w czasopismach „Wisła” i „Literatura Ludowa”) na tle Kolbergowskiego arcydzieła, stanowi mało istotne przyczynki. Pod wpływem rodzinnych wspomnień, opisu wesela dokonał w 1935 roku kujawski poeta Franciszek Beciński. Ogromną stratę dla literatury o tej tematyce jest nigdy niepublikowana praca Zygmunta Arentowicza z Włocławka *Obrzęd weselny na Kujawach*, do której autor zbierał materiał badawczy pod koniec okresu międzywojennego. Jedyne maszynopisy, jak mówi sam autor, zaginęły pod koniec II Wojny Światowej. Terenowe prace badawcze etnografów i folklorystów polskich prowadzone po II wojnie światowej, zaowocowały wyczerpującymi publikacjami dotyczącymi kujawskiego wesela. Kwintesencję stanowią dwa tomy z 1974 i 1975 roku poświęcone Kujawom - *Polska pieśń i muzyka ludowa* pod redakcją Ludwika Bielawskiego. Można je nazwać swoistego rodzaju vademecum kujawskiego repertuaru ludowego, gdyż posiadają największy zbiór tekstów i melodii z tego terenu ze wszystkich dostępnych publikacji. Niezwykle cenną jest także praca Ryszarda Kukiera *Ludowe obrzędy i zwyczaje weselne na Kujawach* z 1975 roku,

¹⁴³ R. Lange, B. Krzyżaniak, A. Pawlak, op. cit.

w której autor dogłębnie przedstawia tematykę kujawskiego wesela z różnych terenów tego regionu. Osobiste refleksje snuje w tym temacie także Leon Stankiewicz, założyciel kapeli *Spod Kowala*, w swojej pracy *Folklor muzyczny Kujaw wschodnich* z 1985 roku, podając, iż:

Ostatnie kujawskie wesele, z niektórymi już tylko dawnymi zwyczajami odbyło się na Kujawach wschodnich w 1923 roku w Rakutowie pod Kowalem u gospodarza Antoniego Modrzejewskiego¹⁴⁴.

2.3.2 Etapy obrzędu weselnego

W kulturze chłopskiej kojarzenie małżeństw było najczęściej podyktowane pobudkami społeczno-ekonomicznymi. Kategorie wartości stanowiły gospodarstwa rolne, posiadane ziemie i posag będące podstawą egzystencji materialnej. Z uwagi na te aspekty dobór przyszłych małżonków uwarunkowany był interesownością majątkową. Uczuciowość schodziła w kojarzeniu małżeństw na dalszy plan, a wielka miłość występowała najczęściej w pieśniach i marzeniach. Decyzyjność doboru małżonków pozostawała po stronie rodziców (w szczególności ojca).¹⁴⁵ Krystyna Kwaśniewicz w swojej publikacji pisze:

Sprzeciw ze strony młodych, rzadko zresztą mający miejsce z obawy przed sankcją ekonomiczną i społeczną, spotykał się z publiczną naganą, równoznaczną z utratą prestiżu i zepchnięciem na margines życia społecznego¹⁴⁶.

Pierwszym etapem kojarzenia małżeństw były rainy (swaty, w innych rejonach Polski spotykana nazwa to dziewosłęby). Główną rolę w tym etapie odgrywał rajnik/swat, który w imieniu kawalera przychodził do domu rodziców przyszłej panny młodej, starając się o jej rękę. Zdaniem Barbary Krzyżaniak początkowego celu swojej wizyty nie wyjawiał, dopiero gdy „zagadywał o kupnie cielaka lub pytał o zaginioną białą gaskę¹⁴⁷”, potwierdzał oficjalnie cel swojej wizyty. Dziewczyna nie była obecna przy wstępnych rozmowach i „dobijaniu” małżeńskiego targu, jednak po wstępnych rozmowach, dla zachowania pozorów, pytano o jej zdanie. Gdy nie chciała dobrowolnie danego kawalera, uciekała za piec. Aprobatę, na pytanie o zgodę, wyrażała np. słowami „cy jo wim”.

¹⁴⁴ L. Stankiewicz, W. Tomaszewski, op. cit., s. 31.

¹⁴⁵ R. Kukier, *Ludowe obrzędy i zwyczaje weselne na Kujawach*, Poznań 1975.

¹⁴⁶ K. Kwaśniewicz, op. cit., s. 91.

¹⁴⁷ B. Krzyżaniak, *Zwyczaje...*, op. cit., s. 249.

Przyjęcie przez rodziców oferty swata, wiązało się z przybyciem kawalera do domu dziewczyny jeszcze tego samego dnia. Przynosił on ze sobą trunek, a rodzice urządzali poczęstunek. Pierwsze odwiedziny przyszłego pana młodego nazywano dowiadami, družbami lub rajbami. Repertuar pieśniowy tego etapu nie jest zbyt bogaty. Kolberg nie zanotował ani jednej pieśni pochodzącej z tego etapu. Publikacja *Polska pieśń i muzyka ludowa* podaje jedną pieśń rainową *A jak pójdiesz na rainy*.¹⁴⁸

Kolejnym etapem były zmówiny (zdawiny, glandy, oględziny, oglandy), które urządzano z większym przepychem, niekiedy w obecności kapeli i zaproszonych gości. Rodzice młodych uzgadniali między sobą wszelkie sprawy majątkowe i formalne. Następnie wybierano starszego družbę pełniącego obowiązki prowadzenia wesela. Ustalano także listę gości i skład weselnego orszaku (drużbowie i drużny). W niektórych miejscowościach podczas tego etapu odbywały się także zaręczyny młodych nazywane w gwarze zrękowiny lub pierścianki. Podczas tego etapu swoją obecność zaznaczała też swaszka, kobieta znająca repertuar weselny, która wprowadzała pieśniami dobry nastrój wśród zaproszonych gości. Liczba zanotowanych pieśni tego etapu wesela opiewa na kilka melodii z tekstem. Przykładem jest pieśń: *A przyjechaliście moi mili goście*.¹⁴⁹

Spraszaniem gości na wesele zajmował się starszy i młodszy družba. Ubrani w odświętny strój kujawski, z haropnikiem („szpicruta, basiorek, różga”¹⁵⁰) w ręku starszego oznajmującym strzałem ich przybycie, często w towarzystwie kapeli, głośno pukając w każde drzwi, witając się śpiewem pieśni, np. *A roztwórzże mi, roztwórz* odwiedzali domostwa. Po wejściu do domu družba wykonywał orację weselną nazywaną „zamówkami”¹⁵¹. Przyjmowały one formę obszernych melorecytowanych przemów, składających się z kilkudziesięciu wersetów. Nagranie jednej z oracji weselnej zamieszczone jest na płycie *Melodie ziemi kujawskiej* (nr 68). Po wygłoszeniu zamówki družbom serwowano poczęstunek, po którym udawali się do kolejnych domów.¹⁵²

W kolejnym etapie jak podaje Jan Stanisław Bystroń:

¹⁴⁸ B. Krzyżaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski, op. cit.

¹⁴⁹ R. Lange, B. Krzyżaniak, A. Pawlak, op. cit.

¹⁵⁰ R. Kukier, *Ludowe...*, op. cit., s. 47.

¹⁵¹ Ibidem, s. 50.

¹⁵² Ibidem.

Rozpleciny, a więc rozpuszczenie warkoczów symbolizują, że panna młoda przestaje już należeć do grona dziewcząt¹⁵³.

Odbływały się one podczas tzw. dziewiczego wieczoru, bez udziału płci męskiej. Zgromadzone dziewczęta (najczęściej druhny) zajmowały się podczas tego etapu wiciem wianków, wspominkami z czasu panieństwa panny młodej oraz dekorowaniem gałązki jabłunki („symbol płodności”¹⁵⁴). Rozpleciny miały poważny, a wręcz rzewny i smutny charakter. Zgromadzone dziewczęta śpiewały pieśni rozplecinowe, których zanotowano kilkanaście, m. in. *Usiadła Marysia na białym kaminu*. Etap ten cechowała bogata i zróżnicowana symbolika, której kulminacyjnym momentem było rozplecenie warkoczy panny młodej. Jednakże już za czasów badań terenowych Kolberga zwyczaj ten uległ zanikowi, gdyż jak sam podaje:

[...] Kujawianki obecnie, nosząc włosy dość krótko przystryżone, splatać ich w warkocze nie mogą¹⁵⁵.

Pomimo zaniku tego etapu, zachowały się liczne pieśni rozplecinowe, które w późniejszym czasie wykonywano podczas ubierania panny młodej.¹⁵⁶

Ubieranie panny młodej w tradycyjny, ludowy, weselny strój kujawski stanowiło czasochłonny etap, czemu towarzyszyły druhny i starsze kobiety. Strój zawierał w sobie liczne warstwy materiału, koraliki, wstążek, kwiatów, jego elementy nacechowane były tradycyjną symboliką. Pan młody, kapela i goście weselni przychodzili wspólnie do miejsca ubierania się panny młodej i wywoływali ją pieśnią *Wyleciał sokół przez wysoki dwór*. Wychodzącą na próg pannę młodą, kapela witała marszem weselnym.¹⁵⁷

Przed wyjazdem do ślubu odbywało się błogosławieństwo pary młodej. Podczas przygotowania do tego rytuału śpiewano obrzędowe pieśni. Jedną z nich była pieśń *Przeżegnaj jom, mamó*. Po etapie przygotowawczym, przemawiał starszy drużba. Po jego słowach rodzice dokonywali aktu błogosławieństwa pary młodej.¹⁵⁸

Po błogosławieństwie starszy drużba dawał wszystkim hasło wsiadania na wozy. Goście zajmowali swoje miejsca, tworząc orszak weselny. Podczas jego formowania

¹⁵³ J. S. Bystroń, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce: wiek XVI-XVIII*, t. II, Warszawa 1933, s. 82.

¹⁵⁴ B. Krzyżaniak, *Zwyczaj...*, op. cit., s. 301.

¹⁵⁵ O. Kolberg, *Lud...*, t. III, op. cit., s. 265.

¹⁵⁶ R. Lange, B. Krzyżaniak, A. Pawlak, op. cit.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Ibidem.

kapela cały czas przygrywała gościom, na zmianę z wykonywanymi przez drużbów i drużny pieśniami noszącymi miano „wsiadanych”¹⁵⁹. Stanowiły one muzyczne bogactwo repertuarowe kujawskiego obrzędu weselnego. Jednymi z takich pieśni były *Jużeś nie nasza dziewucha* i *Oj siadaj, siadaj*.¹⁶⁰

W drodze do ślubu, w zależności od miejscowości, orszak weselny jechał w określonym porządku osobowym, najczęściej pan młody z drużnami, następnie goście weselni, a na końcu panna młoda z drużbami. Kapela cały czas towarzyszyła orszakowi swoją muzyką.¹⁶¹

Po ceremonii zaślubin i składaniu życzeń orszak weselny ponownie formował się w określonym porządku. W drodze powrotnej napotymano niekiedy na przeszkody (bramy weselne, ognisko na środku drogi), celem otrzymania wykupu od pary młodej. Towarzysząca kapela przygrywała gościom do wykupnych zabaw.¹⁶²

Powrót do domu odznaczał się w weselnej tradycji pewnymi obowiązującymi zwyczajami. Orszak weselny zastawał zamknięte drzwi. Za nimi, w sieni, gromadziła się matka panny młodej oraz kucharki. Drużbowie i drużny wykonywali szereg pieśni celem otwarcia drzwi. Jedną z nich była *Jakżym pojechali, takżym przyjechali*. Po jej zaśpiewaniu matka pytała zza drzwi, kim są przybywający goście, wówczas panna młoda musiała przedstawić się nowym nazwiskiem męża. Następowaly dalsze pieśni, aż w końcu drzwi się otwierały. Rodzice witali młodych chlebem, solą i zawiniątkiem ze słomy symbolizującym dziecko.¹⁶³

Po wejściu do domu następował tzw. mały obiad. Drużba wskazywał gościom miejsca przy stołach, na które podawano poczęstunek i trunki. Tradycyjnym zwyczajem podczas tego etapu były przyśpiewki śpiewane od stołu. Przybierały one formę muzycznego dialogu pomiędzy weselnikami, które dowcipnie i frywolnie w swych treściach, zastępowały rozmowę. Przyśpiewki weselne, kierowane do różnych osób zgromadzonych na weselu, stanowią bogactwo kujawskiego repertuaru. Po małym

¹⁵⁹ B. Krzyżaniak, *Obrzęd weselny. Pieśni i przemowy*, w: *Polska pieśń i muzyka ludowa*, L. Bielawski (red.), Kraków 1974, s. 67.

¹⁶⁰ L. Stankiewicz, W. Tomaszewski, op. cit.

¹⁶¹ R. Kukier, *Ludowe...*, op. cit.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ R. Lange, B. Krzyżaniak, A. Pawlak, op. cit.

obiedzie jedną z przyśpiewek *Zagrej Ty mi muzykancie*, zagrzewano kapelę do rozpoczęcia tanecznej zabawy.¹⁶⁴

Kilka godzin trwały tańce i zabawy. Kapela grała różne tańce m. in. kujawiaki, polki, oberki, skoczki i mazurki. Jedną z zabaw tanecznych była na kujawach dyna. Jak pisze Barbara Krzyżaniak, muzykanci grali często

ze śpiewu – tzn. ktoś zaśpiewał przed muzyką, oni powtarzali tę melodię, a każdy taniec był opłacany¹⁶⁵.

Urządzano także zawody na najlepszego z tancerzy, którzy swoje popisy prezentowali np. z kieliszkiem na głowie. Aby nie przerywać zabawy weselnej, muzykanci często karmieni byli w trakcie grania przez druhny. Po kilku tanecznych godzinach podawano tzw. duży obiad. Po jego spożyciu, swaszka wstawiała od stołu, dając wszystkim znak rozpoczęcia oczepin słowami:

Przepraszamy państwo proszę się nie gniewać, bo my teraz beńdziem pannie młodej śpiewać¹⁶⁶.

Na stole stawiano wówczas gałąź jabłonki. Tym momentem rozpoczynała się faza przedoczepinowa, którą przepełniała mnoga liczba pieśni. Liczny repertuar tej fazy wykonywany przez druhny i swaszki, zawierał w sobie pieśni wielozwrotkowe o poważnej treści – „dziewczyna żegnała nimi stan panieński i dom rodzinny”¹⁶⁷. Ich tematyka często związana była z symbolem jabłonki lub wianka – motywem „drzewa życia”¹⁶⁸. Jedną z takich pieśni nosiła tytuł *Mój wianeczku lawendowy*.¹⁶⁹

Oczepiny (czepiny, okapiny) stanowiły kulminacyjny moment wesela, który celebrowany był z rytualną powagą. Etap ten nacechowany był licznymi obrzędowymi zwyczajami. Młoda żegnała się ze swoimi domownikami, roniąc przy tym rzewnie łzy. Rozpoczynała nowe życie, zmieniał się jej status społeczny. Każda z zamężnych kobiet na weselu odpinała fragment wianka panny młodej, która siedziała na środku izby. Czasem swaszka, matka chrzestna panny młodej lub starsza druhna

¹⁶⁴ R. Lange, B. Krzyżaniak, A. Pawlak, op. cit.

¹⁶⁵ B. Krzyżaniak, *Obrzęd...*, op. cit., s. 71.

¹⁶⁶ Ibidem, s. 72.

¹⁶⁷ B. Krzyżaniak, *Zwyczaj...*, op. cit., s. 296.

¹⁶⁸ R. Kukier, *Ludowe...*, op. cit., s. 183.

¹⁶⁹ R. Lange, B. Krzyżaniak, A. Pawlak, op. cit.

zdejmowała pannie młodej cały wianek i „nakładała jej na głowę kopkę, czyli biały, tiulowy czepiec [...]”¹⁷⁰. Moment ten zbiegał się z wykonaniem pieśni o chmielu.¹⁷¹

Po rytuale przejścia panny młodej w krąg kobiet zamężnych, rozpoczynały się zwyczaje poodczepinowe. Zbierano datki dla kapeli i kucharek, odbywały się wykupiny (taniec gości z panną młodą). Tańczono także tradycyjny taniec chodzony. Repertuar pieśni poodczepinowych jest dość obszerny i zróżnicowany w swej tematyce, jak podaje Barbara Krzyżaniak:

od obrzędowych pieśni [...] na czepek, po przyśpiewki do panny młodej, zawierające wiele aluzji satyrycznych i humorystycznych do przyszłego pożycia małżeńskiego¹⁷².

Jedną z nich jest pieśń *Puo cóżeś mnie, matuś moja, za mąż wydała*.¹⁷³

Po oczepinach dalsza zabawa weselna trwała do rana. Zakończenie pierwszego dnia wesela i rozpoczęcia kolejnego (w dawnych czasach wesela trwały kilka dni) zwiastowały tzw. pieśni na dzień dobry. Wykonywano sakralną pieśń *Kiedy ranne wstają zorze*, a następnie *A dzień dobry temu domowi*. Następnie kapela wraz z gośćmi weselnymi obchodziła całą wieś, grając na dzień dobry.¹⁷⁴

W kolejnych dniach wesela odprawiano zwyczaj porywania panny młodej i polowania na zwierzynę. Odbywały się też przenosiny panny młodej do domu męża i poprawiny wesela.¹⁷⁵

2.3.3 Charakterystyka kujawskich pieśni weselnych

Biorąc pod uwagę cechy muzyczne oraz zakres tematyczny kujawskiego repertuaru pieśniowego, można je skategoryzować według następującego podziału: pieśni obrzędowe, przyśpiewki, piosenki oraz pieśni.

Pieśni wchodzące w skład obrzędowych wykonywane są tylko w ramach danego obrzędu, spełniając w nich konkretne funkcje zwyczajowe i rytualne, posiadające

¹⁷⁰ R. Kukier, *Ludowe...*, op. cit., s. 179.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² B. Krzyżaniak, *Obrzęd...*, op. cit., s. 75.

¹⁷³ R. Lange, B. Krzyżaniak, A. Pawlak, op. cit.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Ibidem.

w swoich tekstach ładunek symboliczny. Są to pieśni niewystępujące w ramach innych grup repertuarowych.¹⁷⁶

Charakterystyczny typ pieśni, występujący na terenie Kujaw najliczniej, stanowią przyśpiewki. To krótka forma, o zwrotkowej budowie, będącej tetrastychem ośmiosylabowym o tanecznym charakterze, zróżnicowanej treści i ładunku emocjonalnym.¹⁷⁷ Barbara Krzyżaniak pisze:

Przewaga przyśpiewek nad innymi rodzajami pieśni wyróżnia repertuar kujawski od innych regionów w kraju¹⁷⁸.

Towarzyszyły one Kujawiakom w różnych sytuacjach życiowych, oddając swoim tekstem ich przesłanie. Podczas wesela wykonywano szereg przyśpiewek obrzędowych, których tekst nawiązywał do konkretnego jego zwyczaju. Kujawiacy wykorzystywali często jedną melodię przyśpiewki, do niezliczonej liczby tekstów, z uwagi na ich ustabilizowany zwrotkowy schemat. Przetwarzali ją, stosując liczną ornamentykę i melodyczne warianty. Podobnie względem tekstu, przetwarzali strukturę wersyfikacyjną, np. poprzez stosowanie interiekcji o ludowej proveniencji, aby go odpowiednio dostosować względem melodii przyśpiewki. Zauważyć w nich można tendencję do powtórzenia drugiego wersu tekstu lub ostatniego członu wersu czwartego. Ich charakterystyczną cechą jest także swoboda rytmiki przez częste stosowanie rubata.¹⁷⁹

W kujawskim repertuarze wyróżnić można także formę przejściową pomiędzy przyśpiewką a pieśnią, nazywaną piosenką. Charakteryzuje ją taneczna melodia, dłuższa wypowiedź artystyczna (dwie, trzy lub cztery zwrotki), w dużo mniejszym stopniu stosowanie swobody rytmicznej i improwizatorskiej. Forma ta spotykana jest także w sąsiadujących regionach, w szczególności w Wielkopolsce.¹⁸⁰

Najbardziej rozbudowane w swej formie są pieśni. Jej istotę stanowi poetycki wydzwitek o charakterze lirycznym lub opowiadającym. Charakteryzują się wielozwrotkowością, o układzie sekstanowym z rozbudowanymi wersami (10-cio sylabowe i dłuższe), stosowaniem powtórzeń członów oraz refrenów, z zachowaniem

¹⁷⁶ B. Krzyżaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski, op. cit.

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ B. Krzyżaniak, *Zwyczaje...*, op. cit., s. 322.

¹⁷⁹ A. Pawlak, *Folklor...*, op. cit.

¹⁸⁰ Ibidem.

właściwej rytmiki bez jej rubatowania. Pomimo występowania w nich rytmów tanecznych, nie spełniają one funkcji tanecznej tak jak w przypadku piosenek. Forma ta występuje we wszystkich regionach kraju, posiadając jednak regionalne odrębności.¹⁸¹

¹⁸¹ A. Pawlak, *Folklor...*, op. cit.

Rozdział III

ARTYSTYCZNE OPRACOWANIA KUJAWSKICH PIEŚNI WESELNYCH NA CHÓR A CAPPELLA. ANALIZA STRUKTURY MUZYCZNEJ I PROBLEMY WYKONAWCZE

Jedenaście kompozycji, których prawykonanie odbyło się podczas koncertu pt. *Kujawskie Pieśni Weselne*, powstało w latach 2020-2022. Każdy z utworów został stworzony na kanwie ludowych pieśni *in crudo* z regionu Kujaw, które wykonywane były podczas obrzędu weselnego. Kolejność wykonywanych utworów jest zgodna z kolejnością przebiegu głównych etapów kujawskiego rytualnego wesela. Każdy z utworów reprezentuje dany fragment obrzędu weselnego. We wszystkich utworach kompozytorzy zachowali oryginalny tekst wraz z jego elementami gwarowymi, pochodzący z danej pieśni źródłowej. Utwory przeznaczone są na chóry a cappella o różnym składzie wykonawczym i stopniu trudności. Wśród jedenastu kompozycji znajdują się łatwe opracowania, przeznaczone dla chórów amatorskich oraz trudniejsze, dla chórów reprezentujących wyższy poziom zaawansowania wykonawczego. Utwory te z pewnością ubogaciły literaturę chóralną o tematyce ludowej na różne składy wykonawcze i poziomy ich zaawansowania. Kompozytorzy starali się oddać w nich także charakterystyczne elementy kujawskiej muzyki ludowej. Odnoszą się one przede wszystkim do zasad organizacji materiału muzycznego jak agogika, metrytmika, artykulacja, dynamika oraz charakteru kujawskiej muzyki. W każdym z utworów odnaleźć można indywidualny język muzyczny danego kompozytora, łączący ducha kujawskiej muzyki ludowej oraz oryginalnego i interesującego w swej wartości opracowania artystycznego pieśni. Z uwagi na wysoki wyraz artystyczny wszystkich pieśni, wspólnie stanowią one ciekawe propozycje w repertuarze chóralnym.

3.1 Aleksandra Brejza *A przyjechaliście*

Utwór Aleksandry Brejzy *A przyjechaliście* powstał w 2021 roku. Przeznaczony jest na czterogłosowy chór żeński a cappella, z fragmentami *divisi* oraz jednotaktowymi partiami solowymi. Złożony jest ze 131 taktów. Ambitus poszczególnych głosów jest następujący: sopran I d¹-g², sopran II d¹-d², alt I h-d², alt II gis-d². Rozpiętość interwałowa poszczególnych głosów mieści się w ich skali i wynosi interwał undecymy w pierwszym głosie sopranowym, nony w drugim głosie sopranowym, oktawy i trytonu w pierwszym i drugim głosie altowym. Ambitus utworu z perspektywy wertykalnej (pionowej) obejmuje oktawę i septymę wielką – od dźwięku gis do g².

Pieśń tworzy prostą formę trzyzwrotkową o budowie formalnej A, B, A₁, coda.

Tabela nr 1. Schemat budowy formalnej utworu *A przyjechaliście*

Część	Odcinek	Takty	Tempo	Metrum
A	a	1-14	<i>Żywo</i>	2/4
	a ¹	15-25		2/4,3/4
	a ²	26-43		2/4,7/8,2/4,3/4,2/4,7/8,2/4,3/4
	a ³	44-68		2/4,3/4,2/4,3/4,2/4,3/4,2/4,3/4
B	b	69-80	<i>Wolno ze smutkiem</i>	4/4,3/4,4/4,3/4,4/4,3/4,4/4,3/4,4/4,3/4,4/4
	b ¹	81-94		3/4,4/4,3/4,4/4,3/4,4/4,3/4,4/4,3/4,4/4,3/4,4/4,3/4,4/4
	b ²	95-102		3/4, 4/4,3/4,4/4,3/4,4/4,3/4,4/4
A ₁	a ⁴	103-127	<i>Tempo I</i>	2/4,3/4
	coda	128-131		2/4,3/4,2/4

Skrajne części utworu A i A₁ przybierają formę wariacyjną, których temat stanowi kujawska pieśń o zbieżnym tytule. Utwór charakteryzuje się polimetrią sukcesywną, a pod względem rytmiki przeważają w nim struktury ósemkowo-ćwierćnotowe. W partyturze kompozytorka nie podaje metronomicznych określeń tempa, stosuje jedynie oznaczenia agogiczne względne, takie jak *żywo* lub *wolno, ze smutkiem*. Materiał dźwiękowy w częściach skrajnych oparty jest na płaszczyźnie tonalnej g-moll harmoniczej, w których pod względem organizacji struktur horyzontalnych, kompozytorka stosuje połączenia toniczo-dominantowe.

Inspiracją do stworzenia kompozycji Aleksandry Brejzy stała się kujawska przyśpiewka ludowa, wykonywana podczas etapu zmówin w obrzędzie weselnym. Barbara Krzyżaniak w swojej publikacji pisze: „Jeszcze przed uzgodnieniem spraw majątkowych swaszka w imieniu dziewczyny śpiewała:¹⁸²”

Przykład nr 1. *A przyjechaliście, moi mili goście* (wersja oryginalna)¹⁸³



Powyższy zapis przyśpiewki został zarejestrowany w miejscowości Śmiłowice (powiat włocławski) w 1955 roku, a jej wykonawczynią była tamtejsza mieszkanka Katarzyna Kulińska urodzona w 1873 roku. Melodia przyśpiewki posiada budowę rytmiczną ABAC. Części A i B złożone są z czterech taktów każda. Część C jest rozszerzona do sześciu taktów, w której trzeci i czwarty takt jest powtórzeniem pierwszego i drugiego tej części. Pod względem tonalności melodia oparta jest na płaszczyźnie tonalnej g-moll harmoniczej. Budowa rytmiczna melodii zawiera w sobie struktury ósemkowo-ćwierćnotowe, realizowane w tempie $\text{♩} = 120$.

Pełen tekst przyśpiewki złożony jest z dwóch strof. Pierwsza posiada tetrastychiczną budowę, o wersyfikacyjnym układzie sylabicznym 6+6+8+6. Druga strofa będąca pentastychem zawiera podwójny wers ośmiosylabiczny, będący trzecim i czwartym w kolejności. Wers pierwszy, drugi i piąty posiada układ sześciosylabowy.

¹⁸² B. Krzyżaniak, *Obrzęd...*, op. cit., s. 251.

¹⁸³ Ibidem.

*1. A przyjechaliście,
moji mili goście,
a jak wam się spodobałam,
uojca, matki proście.*
*2. A jo wlize na piec
bynde sobie płakać,
a wy na to nie zwoźejcie,
tylko targu dobijejcie,
bydziym puotym skakać.*

Treść warstwy tekstowej prowadzona jest w pierwszej osobie liczby pojedynczej, której nadawcą jest przyszła panna młoda. Dziewczyna zwraca się do przybyłych gości, aby prosili rodziców o wydanie jej za mąż. W tekście drugiej zwrotki przyśpiewki odnaleźć można symbolikę, jaka występowała w etapie zmówin. Odnosi się ona do fragmentu tekstu: *a jo wlize na piec*. Wspomniana reakcja dziewczyny na przyszłego męża oznaczała zdaniem Barbary Krzyżaniak, że „nie chciała dobrowolnie wyjść za niego”¹⁸⁴. W kolejnych wersach ponownie następuje nawiązanie do etapu zmówin poprzez tekst *a wy na to nie zwoźejcie, tylko targu dobijejcie*, podkreślający także interesowny charakter kojarzenia małżeństw w tamtych czasach. Ostatni wers tekstu *bydziym puotym skakać* odnosi się do późniejszej zabawy weselnej.

Utwór Aleksandry Brejzy rozpoczyna się pokazem tematu stanowiącym część A i B cytatu kujawskiej przyśpiewki ludowej *A przyjechaliście, moi mili goście*, prezentowanym unisono przez wszystkie głosy w dynamice *forte*. Kompozytorka zachowuje jego konstrukcję melodyczno-rytmiczną, dokonując zmiany jedynie ostatniej wartości rytmicznej. W takcie 8, drugą miarę wypełnia wartość ósemki i pauzy ósemkowej, a nie, jak w przyśpiewce, wartość ćwierćnuty. Jest to świadomy zabieg kompozytorki, służący wykonawcom w celu realizacji fazy wdechowej. W taktach 9-14 powtórzeniu ulega drugi człon tematu, który Aleksandra Brejza przeprowadza sekcyjnie

¹⁸⁴ B. Krzyżaniak, *Zwyczajje...*, op. cit., s. 250.

między wysokimi, a niskimi głosami. Na przestrzeni taktów 15-25 podstawę materiału dźwiękowego stanowią części A i C kujawskiej przyśpiewki.

W części pierwszej utworu A (takty 1-68) wyróżnić można poszczególne jej odcinki, których początek wyznaczają każdorazowo dwie kreski taktowe. Każdy odcinek to kolejna wariacja i modyfikacja motywów tematu. Jeden z wariacyjnych odcinków zawarty jest pomiędzy taktami 26-43. Umieszczone w początkowych taktach charakterystyczne motywy przewodnie, ulegają w tym fragmencie przeobrażeniom. Zachodzą one w szczególności pod względem metrycznym. Początkowe metrum 2/4 ulega w tym odcinku ciągłym zmianom. Takty proste przeplatają się z występującym dwukrotnie taktem złożonym 7/8, którego podział na takty proste (2+2+3) kompozytorka podaje w nawiasie. Kolejny odcinek wariacyjny zawarty jest w taktach 44-68. Praca motywiczna podlega w nim figuracyjnym przeobrażeniom wraz z ich wprowadzaniem i przeprowadzaniem w poszczególnych głosach. Jednoczesne nakładanie się poszczególnych motywów tematycznych, w połączeniu z ich ruchliwością rytmiczną oraz falowaniem dynamicznym poszczególnych planów muzycznych, daje wrażenie narastania i zagęszczenia wariacyjności tego odcinka. Końcowa faza tego fragmentu, będąca jednocześnie zakończeniem części A, stanowi zbudowany w opóźnieniach ósemkowych klaster oparty na czterodźwięku a^1 , b^1 , c^2 , d^2 .

Część B (takty 69-102) odmienna jest w swym charakterze od części skrajnych, co zaznacza kompozytorka poprzez określenie agogiczno-wykonawcze *wolno ze smutkiem*. Zmiana wyrazowa wiąże się bezpośrednio z refleksyjnym i pełnym żalu fragmentem tekstu przyśpiewki *a jo wlize na piec bynde sobie płakać*, który posiada pełen goryczy i rozpaczę wydźwięk, odnoszący się do niechęci przyszej panny młodej do zamążpójścia. Część podzielić można na trzy wewnętrzne odcinki, które wyznaczają każdorazowo zmiany tonacji. Zawierają się one w taktach: 69-80, 81-94, 95-102. Podstawę konstrukcji całej części B tworzy powtarzająca się formuła, będąca zharmonizowaną strukturą rytmiczną opartą na słowie *przyjechaliście*. Ostinato zbudowane jest z dwutaktowych sekwencji w zmiennym metrum 3/4 i 4/4 o rytmice: ósemka, ćwierćnuta, trzy ósemki + ósemka, ćwierćnuta, ósemka, dwie ćwierćnuty. Powyższa formuła tworzy stałe tło harmoniczne, przez które kompozytorka przeprowadza jednotaktowe myśli muzyczne wykonywane przez solowe głosy pierwszego sopranu i altu. Ich rzewna partia, oddająca smutek dziewczyny, zawiera tekst: *a jo wlize na piec* oraz *bynde sobie płakać*. Kulminacją każdego z wewnętrznych odcinków są dwa ich

ostatnie takty charakteryzujące się synchroniczną rytmiką i tekstem, z narastającą i słabnącą na ich przestrzeni dynamiką. Aleksandra Brejza przechodzi płynnie do kolejnych tonacji wewnętrznych odcinków części B, poprzez zastosowanie mediantowych połączeń, tonikalizacji oraz zmian enharmonicznych. Narracja muzyczna tej części oddaje ogólną wyrazowość i emocjonalność nieszczęśliwego losu dziewczyny.

Część A₁ pod względem konstrukcji muzycznej stanowi powtórzenie materiału muzycznego opartego na dwóch odcinkach części A. Jej zmianie, od taktu 111, podlega warstwa tekstowa, która zawiera w sobie drugą zwrotkę kujawskiej przyspiewki. Utwór kończy krótka coda, której ostatni akord stanowi trójdźwięk g-moll w pozycji zasadniczej, zbudowany z dwóch wartości ósemkowych na słowie *skakać* potraktowanym sylabicznie.

Podczas pracy nad tym utworem z chórem, wystąpiło kilka problemów wykonawczych. Wariacyjne odcinki części A w poszczególnych partiach głosowych zawierają niewielkie zmiany. Występuje w nich także nagromadzenie skupionych połączeń harmoniczných. Nakładające się na siebie motywy z przewagą sekundowych współbrzmień powodowały chaos w początkowych etapach pracy. Poza zwolnieniem tempa i dokładnym odczytaniem materiału dźwiękowego w poszczególnych głosach, ułatwieniem stała się realizacja względnie zbieżnych partii sekcji głosowych. Wykonywanie kolejnych odcinków wariacyjnych najpierw przez grupę głosów wyższych (sopran I i sopran II), a następnie przez grupę głosów niższych (alt I i alt II), pozwalało zwrócić uwagę na dokładność dźwiękową poszczególnych partii, ich wzajemnych relacji i współbrzmień. Przełożyło się to na realizację *tutti* fragmentów wariacyjnych. W części B poza prawidłowością intonacyjną przeprowadzanych współbrzmień planu harmonicznego, należy zachować jego stałą potoczystość. W tym celu autorka zrezygnowała ze wspólnych oddechów pomiędzy ostinato. Faza wdechowa winna być realizowana jedynie podczas występujących pauz. W pozostałych przypadkach należy stosować tzw. oddech prywatny, który nie wpłynie na zaburzenie ciągłości planu akompaniującego. Wspomnianą ciągłość fonacyjną utrudniało także nagromadzenie spółgłosek bezdźwięcznych w powtarzanym słowie *przyjechaliście*. W szczególności ostatnia jego sylaba *-ście* powodowała wybicie końcowej wartości rytmicznej w każdym takcie. Ćwiczenia realizowania ostinato z zastosowaniem ciągu samogłoskowego ze słowa *przyjechaliście* – y-e-a-i-e – usprawniało zachowanie linearnej fonacji. W partii pierwszego głosu altowego (takty 76 i 86) oraz pierwszego głosu sopranowego (takt 98),

należy wyeksponować we wstępującym pochodzie kwintę zmniejszoną. Obniżony piąty stopień gamowłaściwy, występujący jednorazowo we wspomnianych miejscach części B, wzmacnia ich liryczne zabarwienie.

W aspekcie techniki dyrygenckiej w części A i A₁ utworu Aleksandry Brejzy, należy zwrócić uwagę na kilka aspektów. Pomimo braku podania metronomicznego określenia tempa utworu, autorka realizowała skrajne części analogicznie do tempa widniejącego w zapisie źródłowym kujawskiej przyśpiewki *A przyjechaliście, moi mili goście* – ♩ = 120. Motoryczność części wariacyjnych utworu może powodować tendencję do stopniowego ich przyspieszania. Wymagają one kontroli ze strony dyrygenta nad utrzymaniem ich stałego tempa. Akcję muzyczną kompozycji przerywają takty wypełnione pauzami, będące zapowiedzią kolejnego odcinka lub frazy muzycznej, które należy precyzyjnie wyliczyć, aby nie zaburzyć miarowej pulsacji części skrajnych. Niezwykle odmienne gesty techniki manualnej względem wspomnianych części należy zastosować w części B. Poprzez wdrożenie w tych fragmentach płynnego i linearnego ruchu, dyrygent spotęguje analogiczne wykonawstwo ostatowego planu harmonicznego, oddającego wyrazowy walor środkowej części utworu *A przyjechaliście*. W codzie (takty 128-131) dyrygent musi mieć świadomość zmiany jednostki metrycznej w realizowaniu ciągu taktów (129-131) przy zmiennym metrum 2/4, 5/8, 2/4.

3.2 Szymon Godziemba-Trytek *Usiadła Marysia*

Utwór Szymona Godziemby-Trytka *Usiadła Marysia* powstał w 2021 roku. Przeznaczony jest na czterogłosowy chór żeński a cappella z fragmentami *divisi* w głosach altowych w końcowej jego fazie. Składa się z 63 taktów. Ambitus poszczególnych głosów jest następujący: sopran I cis¹-d², sopran II cis¹-d², alt I fis-a¹, alt II fis-g¹. Rozpiętość interwałowa poszczególnych głosów wynosi interwał nony małej w głosach sopranowych, decymy małej w głosie altu I oraz nony małej w głosie altu II. Ambitus utworu z perspektywy wertykalnej (pionowej) obejmuje oktawę i sekstę małą – od dźwięku fis do d². Utwór charakteryzuje się polimetrią sukcesywną. Kompozytor stosuje w nim wielokrotnie, naprzemiennie ćwierćnutowe i ósemkowe jednostki metryczne.

Forma utworu zbudowana jest z czterech części, które każdorazowo wyznaczają dwie kreski taktowe zaznaczone w partyturze przez kompozytora. Wyznaczyć w nim można także czterotaktową codę wieńczącą utwór.

Tabela nr 2. Schemat budowy formalnej utworu *Usiadła Marysia*

Część	Odcinek	Takty	Tempo	Metrum
A	a	1-2	♩ = 80 <i>Con grazia</i>	4/4
	b	3-12		3/4, 3/8, 9/8, 4/4, 3/4, 3/8, 9/8
B	c	13-16		9/8, 3/4, 5/8, 9/8
	d	17-24		4/4, 5/8, 2/4, 3/4, 5/8, 6/8
C	e	25-32	♩. = 56	6/8
	f	33-38	<i>Rigorouso</i>	2/4
D	g	39-48	<i>Largamente</i>	5/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 2/4, 4/4
	g ¹	49-58		4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 2/4, 4/4
Coda	h	59-63		3/4, 4/4, 3/4, 4/4

Inspiracją dla Szymona Godziemby-Trytka do stworzenia utworu stała się kujawska pieśń ludowa o zbieżnym tytule, którą wykonywały zebrane kobiety podczas etapu rozplecin lub ubierania panny młodej w obrzędzie weselnym. W seriach Oskara Kolberga *Lud...* poświęconych Kujawom, odnajdujemy kilka wzmianek dotyczących obrzędowych rozplecin oraz pieśni z tego etapu. Są one niezwykle cennym etnograficznym materiałem źródłowym z uwagi na zanikanie rozplecin już za czasów badań terenowych Oskara Kolberga.¹⁸⁵

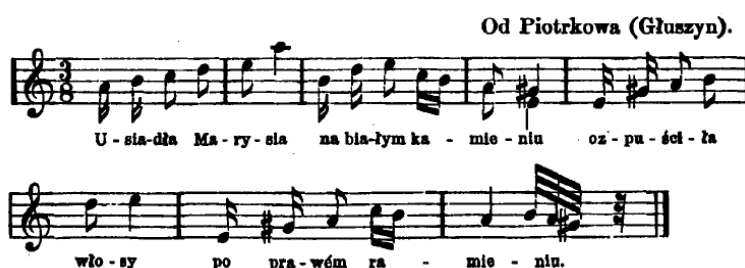
Szymon Godziemba-Trytek wykorzystuje w swoim utworze tematy i motywy przewodnie z dwóch wariantów kujawskiej pieśni *Usiadła Marysia*. Obie zostały spisane przez Oskara Kolberga i wydane w tomie III *Lud...* poświęconym Kujawom. Pierwszą pieśń (przykład nr 2) odnaleźć można w opisie *Wesela II* z okolic Radziejowa, Kruszwicy i Osięcin. Drugi wariant pieśni (przykład nr 3) zanotowany we wsi Głuszyn, Oskar Kolberg umieszcza w opisie *Wesela V* z okolic Piotrkowa Kujawskiego.

¹⁸⁵ O. Kolberg, *Lud...*, t. III, op. cit.

Przykład nr 2. *Usiadła Marysia* (wersja oryginalna)¹⁸⁶



Przykład nr 3. *Usiadła Marysia* (wersja oryginalna)¹⁸⁷



Kujawskie melodie obrzędowe posiadają osobliwą odmienność stylistyczną i muzyczną względem pozostałych. Stanowią przykład pieśni funkcyjnych, związanych z etapem przejścia (w przypadku rozplecin panna młoda kończy okres panieństwa). W zespole tych pieśni zaobserwować można pewne zależności. Występują one w aspekcie rytmiki, w szczególności w melodiach trójmiarowych (przykład nr 3). Łączą się one z rytmiką mazurową (dwie szesnastki + dwie ósemki), która występuje na początku wersu. Mniej wyraźne zależności rytmiczne występują w dwumiarowych melodiach obrzędowych. Budowa rytmiczna powyższych wariantów pieśni *Usiadła Marysia* jest następująca: ABAC (przykład nr 2) oraz AAAB (przykład nr 3). Melodyka pieśni obrzędowych jest falująca z tendencją descendentálną. Jak pisze Aleksander Pawlak: „Melodie wykonywane są w tempie wolnym i umiarkowanym, śpiewnie i parlando”¹⁸⁸. Pod względem tonalności wykazują cechy archaiczne, w szczególności w zakończeniach kadencyjnych, w których interwał kwinty wypełniany jest sekundą i kwartą, z występującą drugorzędną rolą tercji. W poszczególnych motywach

¹⁸⁶ O. Kolberg, *Lud...*, t. III, op. cit., s. 265.

¹⁸⁷ Ibidem, s. 306.

¹⁸⁸ A. Pawlak, *Zasady edycji części muzycznej*, w: *Polska pieśń i muzyka ludowa*, t. I, cz. II, L. Bielawski (red.), Kraków 1975, s. 8.

melodycznych pieśni zaobserwować można ich zakończenie na VII, V, I lub IV stopniu. Według Aleksandra Pawlaka: „Ponadto zaznacza się ścieranie elementów archaicznych z systemem tonalnym dur-moll”¹⁸⁹. Powyższe charakterystyczne elementy kujawskich pieśni obrzędowych, Szymon Godziemba-Trytek umiejscawia w swoim utworze.¹⁹⁰

W warstwie tekstowej utworu kompozytor wykorzystuje trzy zwrotki kujawskiej pieśni rozplecinowej.

*1. Usiadła Marysia
na białym kaminu,
ozpuściła włosy
po prawem ramieniu.*

*2. Zapleć że Marysiu,
zapleć ze ten warkocz,
niech ci go nie targo
lada jaki smarkocz.*

*3. Nie będę go pletła
ani zakładała –
co spojrzę na Jasia,
to będę płakała.*

Pod względem budowy każda ze strof stanowi tetrastych o symetrycznym, sześciosylabowym układzie wersyfikacyjnym. W treści pieśni występują dwie osoby mówiące. W pierwszej, narracyjnej strofie osoba mówiąca przedstawia pannę młodą rozpuszczającą włosy, co stanowi symbol zakończenia etapu panieństwa. W drugiej zwrotce odnaleźć można nawiązanie do brata lub starszego drużby (*lada jaki smarkocz*), który niekiedy, zgodnie z tradycją, rozplatał włosy dziewczynie. Wspomina o tym również Oskar Kolberg, podkreślając obok wspomnianego wersu informację, iż był to „komplement dla starszego drużby”¹⁹¹. W trzeciej strofie osobą mówiącą jest sama

¹⁸⁹ A. Pawlak, *Zasady...*, op. cit., s. 8.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ O. Kolberg, *Lud...*, t. III, op. cit., s. 265.

panna młoda, która z żalem stwierdza, iż wstąpienie w związek małżeński (*co spojrzę na Jasia*) na zawsze zabiera jej warkocz, czyli atrybut panieństwa.

W warstwie tekstowej odnaleźć można elementy i słowa gwary kujawskiej. Wyraz biołny (również biały) odnosi się do kolorystyki danej rzeczy, o czym wspomina Zofia Sawaniewska-Mochowa: „mający barwę białą lub zbliżoną do białej”¹⁹². W tekście można także zaobserwować występowanie gwarowego traktowania samogłoski *e*, która przybiera w tym przypadku formę samogłoski *i* – kaminiu [kamieniu]. Występuje także realizacja samogłoski *a* jako ścieśnionego *o* – targo [targa], smarkocz [smarkacz].

Na początku utworu Szymon Godziemba-Trytek podaje z dokładnością metronomiczną tempo – $\text{♩} = 80$ – oraz określa jego charakter – *con grazia*. Odcinek a będący rodzajem krótkiego wstępu rozpoczynają głosy sopranowe dwoma wokalizującymi motywami o jednakowej budowie melodyczno-rytmicznej. W kolejnym odcinku b, od taktu 3 dołącza się głos altowy z rozbudowanym motywem początkowym, natomiast od taktu 4 głosy prowadzone są w fakturze homofonicznej. Odcinek b charakteryzuje się zmiennym metrum. Kompozytor przeprowadza w nim kilkutaktowe snucie motywiczne, którego materiał muzyczny tworzy spokojną aurę odcinka b. Cała część A będąca wokalizującym fragmentem, osadzona jest w niskim poziomie dynamicznym.

Od taktu 13 rozpoczyna się część B. W odcinku d (takty 13-16) temat przewodni prezentuje głos altowy, któremu z jednotaktowym motywem opartym na wokalizie towarzyszy głos sopranowy. W taktach 17 i 18 odcinka e wyróżnić można dwie płaszczyzny muzyczne. Pierwsza obejmuje głosy sopranowe, w których kompozytor przeprowadza zbieżne pod względem materiału muzycznego jednotaktowe frazy, prezentowane przez głos sopranu I, a następnie sopranu II w opóźnieniu jednej miary. Druga płaszczyzna muzyczna znajdująca się w głosie altowym zbudowana jest ze stałych powtarzających się dźwięków ozdobionych przednutką krótką. Część B kończą dwie frazy muzyczne z tekstem *opuściła włosy po prawem ramieniu*.

Część C (takty 25-38) osadzona jest w tempie $\text{♩} = 56$ oraz charakterze *rigoroso*. Odcinek e tej części (takty 25-32) złożony jest z dwutaktowych motywów melodyczno-

¹⁹² Z. Sawaniewska-Mochowa, hasło: *Biały, Biołny*, w: *Słownik gwary i kultury Kujaw*, t. 1, A-H, Bydgoszcz 2017, s. 73.

rytmicznych, powtórzonych na podobieństwo echa w kolejnych dwóch taktach. W końcowej fazie tego odcinka (takty 29-32), zastosowana uprzednio myśl motywiczna zmienia swoje oblicze tonalne.

Odcinek f (takty 33-38) złożony jest z czterokrotnie powtórzonych motywów jednotaktowych w metrum 2/4. W takcie 35 kompozytor wprowadza określenie *molto ritenuto*. Część C kończy zawołanie *oj*, we współbrzmieniu oktawy, z zastosowaniem *sforzato* na ostatniej wartości ósemkowej.

W części D (takty 39-58) nieznacznie zmieniony jest na potrzeby formotwórcze cytat kujawskiej pieśni ludowej (przykład nr 2), umiejscowiony przez kompozytora w głosie sopranowym. Kompozytor osadza tę część również w tonacji zgodnej z oryginalną wersją. Część D, odmienna od poprzednich w swoim wyrazie artystycznym, oddaje w warstwie muzycznej treść słowną kujawskiej pieśni. Odcinek g (takty 39-48) zawiera w sobie trzecią zwrotkę ludowego tekstu, w której osobą mówiącą jest panna młoda. W taktach 39-42 kompozytor poprzez zastosowanie dynamiki *forte*, oznaczenie *largamente* oraz akcentacji, oddaje pewną dozę wzburzenia wynikającą z negacji w tekście (*nie, nie będę go pletła*). W taktach 45-48 ponownie w warstwie muzycznej poprzez zmniejszenie poziomu dynamicznego, kompozytor oddaje żal i smutek fragmentu (*to będę płakała*).

Odcinek g¹ (takty 49-58) stanowi powtórzenie materiału dźwiękowego z poprzedniego odcinka, jednak nie identyczne. Jego odmiennność uwydatnia się w płaszczyźnie dynamicznej, metrycznej oraz warstwie tekstowej. Powtórzony materiał Szymon Godziemba-Trytek przeprowadza w odcinku g¹ z zastosowaniem wokalizy na samogłosce *a*.

Coda utworu (takty 59-63) spaja jego budowę formalną poprzez powrót motywów w głosie altowym występujących we wstępie, nieznacznie zmienionych w strukturze rytmicznej i harmonicznej. Uspokojenie cody pod względem ruchowym i dynamicznym oraz długo brzmiące współbrzmienia sekundowe, dają wrażenie stopniowego zamierania akcji utworu.

W aspekcie wykonawczym utwór *Usiadła Marysia* niesie ze sobą kilka problemów. Podczas pracy nad utworem często występująca w nim zmienność metryczna destabilizowała tempo. Już pierwsze zmiany metrum ćwierćnutowego na ósemkowe

między taktem 4 i 5 powodowały zaburzenie tempa utworu. Poniższy przykład przedstawia fragment pieśni z zaznaczonymi źle realizowanymi agogicznie wartościami rytmicznymi.

Przykład nr 4. Szymon Godziemba-Trytek *Usiadła Marysia* (takty 4-5)



Głosy miały w tych taktach tendencję do przedłużania fragmentów w metrum 9/8, w szczególności wartości przedtaktowych zaznaczonych w powyższym przykładzie, realizując je z opóźnieniem. Również powrót do ćwierćnotowej jednostki metrycznej w takcie siódmym powodował chwilowe zachwianie tempa. Pomocnym sposobem podczas realizacji niniejszych fragmentów okazało się użycie metronomu wybijającego wartości ósemkowe. Odczucie ósemkowej pulsacji wyregulowało w znaczący sposób tempo wykonania fragmentów polimetrycznych.

Kolejnym problemem, który powoduje trudności wykonawcze, jest struktura meliczna i harmoniczna utworu. Krótkie, o szerokim ambitusie motywy i frazy o budowie falistej, alterujące dźwięki i akordy, zmiany tonalne, przebiegi sekundowe oraz ascendentalne i descendentalne skoki interwałowe, powodowały liczne błędy intonacyjne i nieprawidłowości brzmieniowe podczas etapu przygotowawczego. Należy ze szczególną uwagą pilnować prawidłowości intonacyjnych oddzielnie w każdej partii głosu, a następnie zestroić je z kolejnymi głosami i uwrażliwiać zespół wykonawczy na poszczególne zmiany meliczne i harmoniczne w przebiegu utworu.

Znaczne problemy pojawiły się w takcie trzecim, siódmym i ósmym w głosie altowym.

Przykład nr 5. Szymon Godziemba-Trytek *Usiadła Marysia* (takty 3-4)



Zagęszczenie wartości rytmicznych w dwóch grupach triolowych z jednoczesnym szerokim ambitusem dźwiękowym angażującym dwa rejestry wokalne w krótkim motywie, powodowały błędną realizacją rytmiczno-melodyczną. Początkowo głos altu pierwszego realizował dwie wartości z drugiej trioli (druga miara) jako dwie ósemki. Natomiast szeroki ambitus w tym krótkim motywie wymaga sprawnej zmiany rejestrów wokalnych, co prowadziło w etapie przygotowawczym do nieprawidłowości intonacyjnych. Pracę nad taktem trzecim w głosie altowym należy rozpocząć od opanowania jego materiału rytmiczno-dźwiękowego w bardzo wolnym tempie. W znacznym stopniu przyczyniło się to do prawidłowej realizacji rytmicznej oraz intonacyjnej wspomnianych motywów w głosie altowym.

Utwór posiada także rozbudowaną strukturę dynamiczną i artykulacyjną. Występują w nim liczne określenia i zmiany dynamiczne, różnorodne akcenty i krótkie zdobienia (np. *acciacatura*). Bogactwo oznaczeń dynamicznych i artykulacyjnych oraz ich skrupulatna realizacja przez zespół wykonawczy sprawia, iż utwór jest niezwykle atrakcyjny w swym wyrazie artystycznym, oddając sobą aurę melancholii i tęsknoty wynikającą z treści kujawskiej pieśni rozplecinowej.

W utworze Szymona Godziemby-Trytka zauważyć można dwa główne problemy w aspekcie techniki dyrygenckiej. Pierwszy z nich związany jest ze zmiennym metrum występującym w kompozycji. Ze szczególną uwagą dyrygent prowadzący utwór musi opanować miejsca z metrycznymi zmianami. Licznie występujące w tym elemencie muzycznym zmiany, muszą być oddane poprzez czytelny i wyraźny gest dyrygencki. Współlistniejący z tym problemem i bezpośrednio z niego wynikający jest kolejny aspekt. Wiąże się on z koniecznością odczuwania wewnętrznej, ósemkowej pulsacji przez dyrygenta. W szczególności w części A, B i C w zmianach taktów o ćwierćnotowej

jednostce metrycznej na ósemkową i na odwrot, należy zachować ciągłą pulsację ♩ = ♩. Wspomniana wewnętrzna pulsacja pozwoli w tych częściach na zachowanie równego tempa w polimetrycznych fragmentach. Świadomość występujących problemów techniki manualnej opisanych powyżej oraz praca własna dyrygenta w ich zakresie, przyczyni się do usprawnienia prawidłowego wykonania w aspekcie agogicznym utworu *Usiadła Marysia*.

3.3 Aleksandra Brejza *Przeżegnaj jom, mamó*

Utwór Aleksandry Brejzy *Przeżegnaj jom, mamó* powstał w 2022 roku. Przeznaczony jest na czterogłosowy chór mieszany a cappella z fragmentami *divisi* w głosie basowym. Składa się z 66 taktów. Ambitus głosów jest następujący: sopran c¹-d², alt a-c², tenor c-e¹, bas F-c¹. Rozpiętość interwałowa poszczególnych głosów mieści się w ich skali i wynosi interwał nony wielkiej w głosie sopranowym, decymy małej w głosie altowym, decymy wielkiej w głosie tenorowym oraz duodecymy czystej basowym. Ambitus utworu z perspektywy wertykalnej (pionowej) obejmuje dwie oktawy i sekstę wielką – od dźwięku F do d². Utwór skomponowany jest z zastosowaniem faktury homofonicznej. W utworze występuje polimetria sukcesywna z przewagą metrum 2/4. Kompozytorka materiał dźwiękowy osadza w tonacji F-dur. W partyturze nie widnieje ściśle, metronomiczne określenie tempa, autorka podaje jedynie względne oznaczenia agogiczne na początku każdej części utworu (*żywo*, *meno mosso*).

Pieśń tworzy prostą formę trzystwrotkową o budowie formalnej A, A₁, A₂, coda.

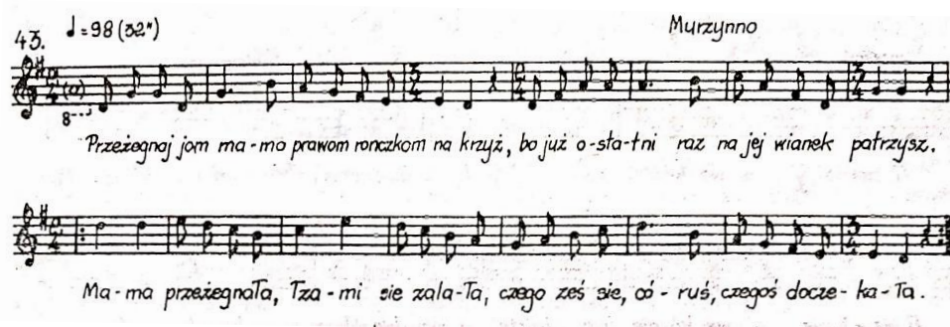
Tabela nr 3. Schemat budowy formalnej utworu *Przeżegnaj jom, mamó*

Część	Odcinek	Takty	Tempo	Metrum
A	a	1-8	<i>Žywo</i>	2/4, 3/4, 2/4, 3/4
	b	9-16		2/4, 4/4
A ₁	łącznik	17-20	<i>Meno mosso</i>	2/4
	a ¹	21-25		
	łącznik	25-28		2/4, 3/4
	a ²	29-32		
	łącznik	33-36		2/4

	b	37-44		2/4, 3/4
A ₂	a ³	45-52	<i>Tempo primo</i>	2/4
	b ¹	53-60		2/4, 3/4
Coda		61-65	<i>Lento</i>	2/4

Inspiracją do stworzenia utworu stała się kujawska pieśń ludowa o zbieżnym tytule, wykonywana podczas obrzędu weselnego. To przykład pieśni, które jak pisze Barbara Krzyżaniak „śpiewane przez drużny i drużbów przygotowywały uroczysty akt błogosławieństwa młodych”¹⁹³. Melodia cytatu opracowanego muzycznie przez Aleksandrę Brejzę została zarejestrowana w 1952 roku w Murzynie (powiat inowrocławski). Wykonawczynią była Agnieszka Kaczanowska, mieszkanka Murzyna, urodzona w 1889 roku. Pieśń znana była na terenach Kujaw, a jej warianty zarejestrowano w kilku kujawskich miejscowościach, takich jak: Radziejów, Byczyna (powiat radziejowski), Czarne (powiat włocławski), Augustynów (powiat kolski).¹⁹⁴

Przykład nr 6. Przeżegnaj jom mamó (wersja oryginalna)¹⁹⁵



Pod względem melicznym pieśń należy do grupy melodii kształtowanych progresywnie. Melodyka tej kompozycji całkowicie podporządkowana jest tekstowi i ma charakter sylabiczny. Nieliczne melizmaty wynikają z ukształtowania akcentacji w tekście literackim. Melika, przez wzgląd na szybkie tempo, opiera się głównie na interwałach mniejszych, jak sekunda i tercja, choć sporadycznie możemy zaobserwować również większe skoki interwałowe. Jej tonalność obejmuje połączenia toniczo-dominantowe. Składa się z dwóch ośmiotaktowych zdań muzycznych. W powyższym

¹⁹³ B. Krzyżaniak, *Zwyczaj...*, op. cit., s. 266.

¹⁹⁴ B. Krzyżaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski, op. cit.

¹⁹⁵ B. Krzyżaniak, *Zwyczaj...*, op. cit., s. 266.

wariancie melodycznym występuje polimetria dwudzielna i trójdzielna, które w repertuarze ludowym nazywane są melodiami „z cezurą”¹⁹⁶. Podobne warianty melodyczne odnalezione w literaturze nie posiadają tej zmiany metrum na trójdzielne. Można zatem przypuszczać, że pauza ćwierćnutowa na koniec pierwszego, drugiego i czwartego czterotaktu zapisana została tylko ze względu na takie wykonawstwo śpiewaczki. Znalezione w publikacjach warianty pieśni, posiadają tempo wahające się od ♩ = 98 do ♩ = 108.

W warstwie tekstowej swojego utworu Aleksandra Brejza wykorzystuje pięć strof ludowej pieśni, pochodzących z różnych jej wariantów źródłowych. Tekst układa się następująco:

1. *Przeżgnaj jom, mamó*
prawom ronczkom na krzyż,
bo już ostatni raz
na jej wianek patrzysz.
2. |: *Mama przeżegnała,*
łzami się zaląła,
czego żeś się córuś,
czegoś doczekała :|
3. *A ty, Maniuchna spojrzij dookoła,*
a czy jest tam wszystka rodzineczka twoja.
|: *Oj, wszystka, wszystka, co my je potrzeba,*
tylko ni ma uojca, bo poszed do nieba. :|
4. |: *Przeżegnaj jom, matko*
do trzecigo razu,
nie ujrysz wianeczka
u niy ani razu. :|
5. *Ziele, moje ziele*
ach, ty rozmarynie.

¹⁹⁶ A. Pawlak, *Folklor...*, op. cit., s. 119.

Już cię moja roncza

ostatni raz ujmie.

Strofy 1, 2, 4 i 5 posiadają tetrastychiczną budowę o strukturze sześciosylabowej. Trzecia strofa złożona jest z czterech wersów, o naprzemiennej budowie jedenasto- i dwunastosylabowej. Treść tekstu ludowej pieśni skierowany jest do panny młodej oraz jej matki. Posiada w sobie prośbę do rodzicielki o pożegnanie stanu panieństwa córki i błogosławieństwo jej nowej drogi życia. Znaczącym symbolem, pojawiającym się w tekście wielokrotnie, jest wianek (wionek), będący dziewczęcym atrybutem stanu panińskiego. Zwraca się do niego w formie pożegnania również sama panna młoda, co obrazuje druga część trzeciej strofy (*ziele moje ziele...*), utrzymana w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Trzecia strofa zaczerpnięta została przez Aleksandrę Brejzę z wariantu źródłowego kujawskiej pieśni o tytule *A Ty Maniuchna spojrzij dookoła*. Była ona wykonywana podczas aktu błogosławieństwa, jak pisze Barbara Krzyżaniak: „jeżeli panna młoda nie miała ojca”¹⁹⁷. Tekst trzeciej strofy kierowany jest do panny młodej, aby zwróciła uwagę na swoją rodzinę, na co dziewczyna odpowiada, iż zebrali się wszyscy bliscy poza jej ojcem, który umarł (*poszed do nieba*).

W aspekcie gwarowym tekst posiada dużą liczbę przykładów lenicji (osłabienie) nosowości w wygłosie wyrazów: jom – ją, prawom – prawą, ronczkom – rączką. Odnaleźć można także zamianę w systemie samogłoskowym: roz – raz, wionek – wianek, niy – niej.

Utwór Aleksandry Brejzy rozpoczyna się ośmiotaktowym pokazem cytatu ludowego we wszystkich głosach prowadzonych unisono w żywym tempie i dynamice *mezzo forte*, opartym na pierwszej zwrotce tekstu. Od taktu dziewiątego kompozytorka opracowuje harmonicznie kolejny ośmiotakt cytatu ludowego, którego niezmienną strukturą melodyczno-rytmiczną umiejscowiona jest w głosie sopranowym. Niniejszy, reprzyzowany fragment oparty jest na drugiej zwrotce ludowego tekstu. W takcie 16, wykonywanym przy powtórce, Aleksandra Brejza zaznacza zwolnienie, które zapowiada kolejną część utworu. Od taktu 17 rozpoczyna się część o zróżnicowanym charakterze. Autorka podkreśla go określeniem agogicznym *meno mosso* w dynamice *piano*.

¹⁹⁷ B. Krzyżaniak, *Zwyczaj...*, op. cit., s. 266.

Czterotaktowe frazy muzyczne, składają się z dwutaktowych motywów opartych na ostinato rytmicznym zbudowanym na wartościach: ósemka, ćwierćnuta, ósemka, dwie ćwierćnuty, ze słowami *A Ty, Maniuchna*. Na tle ostinatowych pionów akordowych od taktu 21, Aleksandra Brejza umiejscawia cytat ludowy pieśni w głosie altowym, który następnie przenosi do głosu sopranowego w takcie 29. Na przestrzeni taktów 33-36 autorka wprowadza czterotaktowy łącznik, zbudowany na ostinato prezentowanym w poprzedniej części oraz słowach *przeżegnaj, mamó*. W kolejnej fazie tej części (takty 37-44) chór realizuje materiał dźwiękowy występujący w pierwszej części utworu (takty 9-16). Pomiędzy taktami 17-44, kompozytorka posłużyła się zwrotką tekstu pochodzącą z innej pieśni o tytule *A Ty Maniuchna spojrzij dookoła*. Była ona wykonywana podczas aktu błogosławieństwa w przypadku, gdy panna młoda nie miała ojca. Aleksandra Brejza wykorzystuje jedynie tekst odrębnej pieśni, pozostawiając materiał muzyczny pieśni *Przeżegnaj jom mamó*. W ostatniej części utworu autorka umieszcza główny temat w głosie sopranowym, a w pozostałych głosach tworzy jego harmoniczne dopełnienie. W taktach 53-60 po raz ostatni prezentowany jest refren pieśni, który poza kilkoma zmianami dźwiękowymi oparty jest o materiał dźwiękowy, występujący w poprzednich częściach A i A₁ (takty 9-16 oraz 37-44). Zmienia się jedynie warstwa tekstowa pieśni. Zakończenie utworu tworzy pięciotaktowa coda w tempie *lento* oparta na ostatniej zwrotce ludowego tekstu. Jego wydźwięk w połączeniu z ostatnim akordem zawieszonym na kwarcie bez rozwiązania tonicznego daje wrażenie tęsknoty, żalu i niepewności wychodzącej za mąż młodej dziewczyny.

Podczas pracy nad utworem *Przeżegnaj jom, mamó* autorka pracy natknęła się na kilka problemów wykonawczych. Należy zwrócić szczególną uwagę na akordy alterowane w taktach 10, 38 i 54. Poniższy przykład przedstawia fragment pieśni z zaznaczonymi dźwiękami alterowanymi w sekcji męskiej.

Przykład nr 7. Aleksandra Brejza *Przeżegnaj jom mamo* (takty 9-11)

Ma - ma prze-zeg-na-la, lza - mi

Ma - ma prze-zeg-na-la, lza - mi -

Ma - ma prze-zeg-na-la, lza - mi

Ma - ma — prze-zeg-na-la, lza - mi

Związane z nimi krótkie pochody chromatyczne w głosach męskich, mogą powodować szereg niepoprawności intonacyjnych w chórze. Opanowanie wspomnianej partii poprzez świadomie blisko realizowane zstępujące półtony, przyczyni się do klarowności intonacyjnej danego fragmentu.

Kolejna część A_1 utrzymana w tempie *meno mosso* wymaga od chórzystów dążenia do zachowania ciągłości fonacyjnej. Głosy akompaniujące, z uwagi na powtarzające się dźwięki, powinny wykonać ten fragment w fakturze sylabicznej, z zachowaniem należytego ich łączenia, dających spójność i linearność brzmienia.

Przykład nr 8. Aleksandra Brejza *Przeżegnaj jom mamo* (takty 21-24)

A ty, Ma - niuch - na, a Ty, Ma - niuch - na,

mp
A — ty, ma - niuch - na, spoj-rzj do-o - ko - la, —

A ty, Ma - niuch - na, a Ty, Ma - niuch - na,

a Ty, Ma - niuch - na, a Ty, Ma - niuch - na,

Ćwiczenie wspomnianego fragmentu w głosach akompaniujących z zastosowaniem wokalizy lub ciągu samogłoskowego, upłynni kilkukrotnie powtarzające się dźwięki w partiach głosowych.

W ostatnim takcie cody, w głosie altowym może nastąpić dążenie do rozwiązania zawieszonego akordu, poprzez wykonanie ostatniego dźwięku *a* zamiast zapisanego w partyturze dźwięku *b*. Poniższy przykład przedstawia fragment pieśni z zaznaczeniem dźwięku *b* w głosie altowym.

Przykład nr 9. Aleksandra Brejza *Przeżegnaj jom mamó* (takty 64-65)

ach, ty roz-ma - ry - nie...
o - sta - tni roz uj - mie...

ach, ty roz-ma - ry - nie...
o - sta - tni roz uj - mie...

ach, ty roz-ma - ry - nie...
o - sta - tni roz uj - mie...

ach, ty roz-ma - ry - nie...
o - sta - tni roz uj - mie...

Należy zwrócić szczególną uwagę na prawidłową realizację dźwięku *b* przez ten głos, którego składnik decyduje o zawieszonym brzmieniu końcowego akordu.

W aspekcie techniki manualnej, utwór wymaga od dyrygenta połączenia krótkich miarowych ruchów w częściach osadzonych w żywym tempie z płynnością prowadzenia fraz muzycznych w części wolniejszej oraz codzie. Przełożą się one bezpośrednio na wykonanie tych fragmentów przez zespół.

Z uwagi na zastosowanie przez kompozytorkę w utworze niskich dźwięków w basowej tessiturze oraz na polepszenie walorów intonacyjnych i brzmieniowych całego utworu, autorka pracy zdecydowała się zrealizować kompozycję podczas koncertu pół tonu wyżej od podanej tonacji w zapisie partyturowym.

3.4 Marcin Gumiela *Zajechały trzy koniki*

Utwór Marcina Gumiela *Zajechały trzy koniki* powstał w 2021 roku. Przeznaczony jest na sześciogłosowy chór mieszany *a cappella* z fragmentami *divisi* w głosie sopranu I i głosie basowym. Składa się ze 139 taktów. Kompozytor zastosował w kompozycji niekonwencjonalne środki kompozytorskie (szepty, uderzanie dłońmi o uda, tupanie). Ambitus poszczególnych głosów w utworze jest następujący: sopran I d^1 - a^2 , sopran II d^1 - e^2 , alt I a - d^2 , alt II g - d^2 , tenor c - e^1 . Bas F - g . Rozpiętość interwałowa poszczególnych głosów wynosi interwał duodecymy czystej w głosie sopranu I, nony wielkiej w głosie sopranu II, undecymy w głosie altu I, duodecymy czystej w głosie altu II, decymy wielkiej w głosie tenorowym oraz nony wielkiej w głosie basowym. Ambitus utworu z perspektywy wertykalnej (pionowej) obejmuje trzy oktawy i tercję wielką – od dźwięku F do a^2 . W utworze kompozytor stosuje polimetrię i polirytmię.

Forma utworu złożona jest z trzech części i cody.

Tabel nr 4. Schemat budowy formalnej utworu *Zajechały trzy koniki*

Część	Odcinek	Takty	Tempo	Metrum
A	a	1-4	$\text{♩} = 70$	4/4
	a^1	5-11		
	b	12-28		5/4
	b^1	29-41		
B	c	42-75	$\text{♩} = c. 165$	3/8
	d	76-87		3/8, 5/8, 3/8, 7/8, 3/8
	c^1	88-97		3/8
	d^1	98-113		3/8, 5/8, 3/8, 7/8, 3/8, 5/8, 3/8
C	e	114-131		7/8, 3/8
Coda		132-139		3/8

Inspiracją do powstania utworu *Zajechały trzy koniki* stały się dwie pieśni kujawskie wykonywane podczas wyjazdu pary młodej do kościoła, noszących miano pieśni wsiadanych.

Przykład nr 10. *Jużeś nie nasza dziewczucha* (wersja oryginalna)¹⁹⁸



Pierwsza z pieśni – *Jużeś nie nasza dziewczucha* – została zapisana przez Oskara Kolberga w opisie kujawskiego wesela z okolic Osiecin i Brześcia Kujawskiego. Należy ona do zespołu melodii przyśpiewkowych. Charakterystycznymi cechami tej kategorii przyśpiewek jest ich związek z obrzędem, tetrastychiczna budowa wersyfikacyjna o układzie 6-8 sylab, powtórzenie drugiego wersu lub jego ostatniego członu w czwartym wersie, nieodróżnicowanie kadencyjne z zakończeniami na VII, V, I lub II stopniu, swobodne potraktowanie rytmiki zacierające niekiedy trójmiarowy schemat metryczny. Marcin Gumieła wykorzystuje w swoim utworze pierwsze cztery takty powyższej melodii, zachowując ich strukturę meliczną oraz tekstową, a zmieniając budowę metryczną.¹⁹⁹

Druga z pieśni stanowiących inspirację dla kompozytora nosi tytuł *Oj siadaj, siadaj*.

Przykład nr 11. *Oj siadaj, siadaj* (wersja oryginalna)²⁰⁰



Powyższa pieśń została zarejestrowana przez badaczy w miejscowości Gołaszewo (powiat włocławski) w 1955 roku. Jej wykonawczynią była tamtejsza mieszkanka

¹⁹⁸ O. Kolberg, *Lud...*, t. III, op. cit., s. 256.

¹⁹⁹ B. Krzyżaniak, A. Pawlak, Jarosław Lisakowski, op. cit.

²⁰⁰ B. Krzyżaniak, *Zwyczaj...*, op. cit., s. 269.

Antonina Kuczyńska, urodzona w 1895 roku. Forma melodii posiada układ dystychiczny z jego rozszerzeniem przez refren. Charakteryzuje się kolistą budową rytmiczną AABBA₁. Kompozytor wykorzystuje w swoim utworze melodykę i tekst pierwszych czterech taktów kujawskiej pieśni, które podlegają wielokrotnej pracy motywicznej. Marcin Gumiela zmienia ich budowę metryczną i tonalną.²⁰¹

W treści warstwy tekstowej pieśni *Jużeś nie nasza dziewczucha* osoba mówiąca stwierdza, iż panna młoda, a w drugiej zwrotce pan młody (*jużeś ci nie nasz chłopaku*), opuszczają swoją dotychczasową rodzinę i ojcowiznę. Czekają na nich zaprzęg konny, którym udadzą się do kościoła celem zaślubin. W tekście pojawiają się słowa gwarowe, takie jak *jużeś* (już jesteś) oraz *kolasa* („starodawny, elegancki powóz; karetka, karoca”²⁰²). W drugiej zwrotce widnieją określenia maści koni – *bułanek* i *siwoszka*.

W treści warstwy tekstowej pieśni *Oj siadaj, siadaj*, osoba mówiąca nawołuje pannę młodą do wsiadania na wóz konny. Stwierdza, iż jej lament nic nie zmieni, gdyż zaprzęg konny jest gotowy do wyjazdu do kościoła, gdzie odbędzie się ceremonia ślubna.

Utwór Marcina Gumieła *Zajechały trzy koniki* rozpoczyna się fragmentem z zastosowaniem niekonwencjonalnych środków kompozytorskich. Każda z partii głosowych zapisana jest na jednej linii, z uwagi na brak określenia wysokości dźwięków w początkowych odcinkach. Zapisany rytm realizowany jest szeptem, co wyjaśnia legenda umieszczona pod tekstem muzycznym w dolnej części. Celem odpowiedniej realizacji zamysłu kompozytorskiego, kompozytor stosuje także własne znaki graficzne wraz z ich objaśnieniem w legendzie.

Przykład nr 12. Marcin Gumiela *Zajechały trzy koniki* (takt 1)



W pierwszym takcie części A każdą miarę wypełnia grupa rytmiczna złożona z ośmiu wartości trzydziestodwójkowych. Należy ją wykonać szeptem poprzez naprzemienne stosowanie wydechu i wdechu (strzałka w lewo oznacza realizację poprzez wdech).

²⁰¹ R. Lange, B. Krzyżaniak, A. Pawlak, op. cit.

²⁰² W. Doroszewski, hasło: Kolasa, w: *Słownik języka polskiego*, [online]. Dostęp w Internecie: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/kolasa;5440618.html> [dostęp: 10 września 2023].

Powyższą grupę rytmiczną w pierwszym takcie wykonują kolejno głosy: sopran I, sopran II, alt I i alt II. Każdy z nich realizuje wspomnianą grupę rytmiczną wraz z akcentem na pierwszej wartości oraz odmiennej sylabie. Kolejno wypowiedane sylaby w pierwszym takcie tworzą słowo *zajechały*. Drugi takt rozpoczynają kolejno głosy: bas, tenor, alt 2 i alt 1. Grupa rytmiczna zmienia się na sekstolę. Sylaby szeptane przez kolejne głosy tworzą słowa *trzy koniki*. W trzecim takcie powraca grupa rytmiczna charakterystyczna dla pierwszego taktu, wykonywana na trzecią miarę taktu przez głos basowy, a następnie na czwartą miarę taktu przez głos tenorowy na czwartej mierze w takcie. Synteza sylab realizowanych przez sekcję męską tworzy wspólnie słowo *czwarta*. W takcie czwartym sekstolę realizują z opóźnieniem ósemki kolejno głosy *tutti*. Wypowiedane sylaby przez głosy sopranowe, altowe i męskie tworzą słowo *kolasa*. W odczuciu autorki nakładające się na siebie sylabiczne szepty, imitują tłum zebranych gości weselnych, szepczących do siebie wzajemnie.

Odcinek a¹ (takty 5-11) zawiera materiał rytmiczny prezentowany w pierwszych czterech taktach utworu. W takcie 11 w głosie sopranu pierwszego kompozytor umieszcza stały dźwięk o określonej wysokości – g¹ – realizowany na wokalizie z zastosowaniem samogłoski *u*.

Odcinek b (takty 12-28) zawiera w sobie materiał muzyczny nasuwający podobieństwo do kujawskiej pieśni *Jużeś nie nasza dziewczucha*. Pojawiające się w kolejnych głosach sekcji żeńskiej motywy melodyczno-rytmiczne, bazują na melice kujawskiej pieśni. Praca motywiczna w odcinku b polega na nakładaniu się na siebie wspomnianych motywów. Kompozytor zastosował także *glissando* pomiędzy dłuższymi wartościami rytmicznymi. Głosy żeńskie realizują swoją partię wokalną z zastosowaniem samogłoski *u*. W takcie 15 głosy męskie realizują nakładające się na siebie z opóźnieniem wartości ósemkowej struktury rytmiczne oparte na szepcie, które wcześniej występowały w poprzednich odcinkach utworu.

W odcinku b¹ (takty 29-41) następuje zmiana metrum na 5/4, w którym wyróżnić można dwa plany muzyczne. Pierwszy z nich, zawarty jest w głosie basowym i tenorowym. Stanowi je ostinato rytmiczne, złożone z powtarzających się jednotaktowych motywów, wykonywanych przez chórzystów uderzaniem dłońmi o uda. Ostinato głosu tenorowego i basowego posiada odmienną konstrukcję rytmiczną. Zjawisko dźwiękowe pojawiające się podczas uderzenia dłońmi o uda, zakłada imitację

tętentu koni. Na tle rytmicznego ostinato, realizowany jest drugi plan muzyczny, osadzony w głosach żeńskich. Jego temat oparty jest na strukturze melicznej kujawskiej pieśni *Jużeś nie nasza dziewczucha*. Partia wokalna wszystkich głosów żeńskich w tym odcinku złożona jest z podobnego tematu melodyczno-rytmicznego, realizowanego z opóźnieniem jednej miary wartości ósemkowej w kolejności jego rozpoczęcia: sopran I, sopran II, alt I, alt II. Nakładający się na siebie w opóźnieniu temat przewodni, tworzy rodzaj dźwiękowego echa. Warstwa tekstowa w głosach żeńskich oparta jest na tekście kujawskiej pieśni: *Jużeś nie nasza dziewczucha, jużeś nie nasza, już nie nasza*. Druga faza odcinka b¹ (takty 36-41) nasuwa podobieństwo do poprzedniego odcinka. Ostinato rytmiczne w głosach męskich pozostaje bez zmian. Temat realizowany przez głosy żeńskie w opóźnieniach czasowych, zmienia się pod względem struktury melodyczno-rytmicznej. Jego melika niezmiennie nasuwa podobieństwo z kujawską pieśnią ludową. Warstwa tekstowa głosów żeńskich w drugiej fazie tego odcinka zawiera w sobie tekst: *nie nasz chłopaku, jużeś ci nie nasz chłopaku*. W zakończeniu części A (takt 40) kompozytor stosuje w głosach żeńskich ponownie niekonwencjonalne środki kompozytorskie (szepty), podobnie jak w takcie 11.

Część B (takty 42-113) jest odmienna w swoim charakterze i strukturze muzycznej w stosunku do części A. Zawiera ona w sobie cytat z kujawskiej pieśni ludowej *Oj siadaj, siadaj*. Marcin Gumiela zmienia znacząco strukturę metryczną i rytmiczną z oryginalnej pieśni. Wykorzystuje także liczne jednotaktowe motywy, nasuwające podobieństwo do wspomnianej pieśni. Część B opracowana jest w metrum 3/8 oraz w tempie ♩ = c. 165, z przewagą wysokiego stopnia dynamicznego. Elementy te, wraz z występującą w tej części taneczną motorycznością, upodabniają ją do wirowego oberka. Odcinek c (takty 42-75) rozpoczyna się wokalną przygrywką w głosach basowych, opartą na interwałach kwintowych, z zastosowaniem interiekcji *oj*. Czterotaktowy wstęp nasuwa instrumentalną proveniencję ludową. W takcie 46 głos sopranu II realizuje jednotaktowy motyw o stałej rytmice (cztery szesnastki, ósemka) oparty na tekście *oj siadaj, siadaj*, pojawiający się w całym przebiegu odcinka c także w innych głosach żeńskich. Motyw ten zmienia się w swej budowie melicznej. Od taktu 47 głos tenorowy oraz altowy II prezentują temat przewodni pochodzący z kujawskiej pieśni. Na przestrzeni taktów 65-75 głosy wykonują kolejno stałe, pojedyncze dźwięki, następujące po sobie w równych opóźnieniach, tworząc w efekcie pionowy akordowy. W zakończeniu odcinka c (takt 75) kompozytor zastosował niekonwencjonalne środki

w postaci tupnięcia na pierwszą i drugą miarę w takcie oraz uderzenie o uda na trzeciej mierze.

W odcinku d (takty 76-87) wyróżnić można dwa plany muzyczne. Pierwszy z nich tworzą głosy żeńskie prowadzone w symultanicznym rytmie i tekście. Drugi plan muzyczny osadzony jest w głosach męskich prowadzonych w pionach kwintowych. Odcinek charakteryzuje się także zmiennością metryczną. W taktach 85-87 partia wszystkich głosów zawiera synchroniczną rytmikę i tekst, a poprzez liczne zastosowanie dźwięków alterowanych, fragment posiada gęstą i skomplikowaną strukturę harmoniczną.

Odcinek c¹ (takty 88-97) zawiera w sobie elementy nasuwające podobieństwo z odcinkiem c. Od taktu 89 kompozytor przeprowadza w nim kolejną myśl muzyczną, charakteryzującą się krótkimi motywami zakończonymi długimi dźwiękami we wszystkich głosach, wykonywanymi w opóźnieniach w kolejności głosów: basowy, tenorowy, altowy II, altowy I, które tworzą finalnie pion akordowy.

Odcinek d¹ (takty 98-113) stanowi reminiscencję odcinka d. Kompozytor wprowadza w nim nowy materiał muzyczny od taktu 107. Głosy prowadzone są synchronicznie z zastosowaniem rozbudowanej harmonii. Taneczną, pełną energii, motoryczności i wysokiego poziomu dynamicznego część B wieńczy dziarskie tupnięcie (trzecia miara taktu 112), po której następuje nagle *pianissimo*, oparte na brzęcym unisono długim dźwięku w głosach żeńskich, ze zwiększoną dynamiką, aż do kolejnej części utworu.

Część C (takty 114-131) rozpoczyna się w metrum 7/8, z charakterystycznym, nakładającym się na siebie ostinato melodyczno-rytmicznym, złożonym z dwutaktowych motywów oraz powtarzającą się sylabą *na* traktowaną sylabicznie. Każdy z głosów rozpoczyna swoje ostinato, odmienne w swej konstrukcji, z opóźnieniem jednego lub dwóch taktów. Pierwsze ostinato prezentuje głos sopranu I, do którego dołączają się w takcie 116 głosy altu II wraz ze stałym, długo brzmiącym dźwiękiem w głosie tenorowym. W takcie 118 kolejne ostinato prezentuje głos sopranu I, wraz ze stałym, długo brzmiącym dźwiękiem w głosie basowym. W takcie 118 głos altu II realizuje ostinato, które jest podobne pod względem rytmicznym z ostinato w głosie sopranu I, osadzonym o oktawę niżej. Od taktu 120 głos tenorowy rozpoczyna ostinato, które jest zbieżne ze strukturą melodyczno-rytmiczną ostinato w głosie sopranu II.

W drugiej fazie części C (takty 122-131) głosy realizują ostinato bez występujących wcześniej opóźnień. Na tle głosów żeńskich i głosu tenorowego, głos basowy realizuje dwukrotnie zstępujący pochód sekundy. Od taktu 128 głosy chóralskie zatrzymują się na ostatnich dźwiękach, tworząc w czterech ostatnich taktach części C (takty 128-131) pion akordowy. Od taktu 128 metrum zmienia się z 7/8 na 3/8.

Wysoki poziom dynamiczny (*fortissimo possibile*) charakteryzuje całą utwór, która rozpoczyna się w takcie 132. Wszystkie głosy tworzą pion akordowy, który z zastosowaniem techniki *glissando* zmienia się w następnym takcie na akord undecymowy A-dur o szerokiej rozpiętości wertykalnej. Współbrzmienie kończy się zstępującym *glissando*, które należy zakończyć najniższym możliwie brzmiącym dźwiękiem. Po nim następuje wieńczące utwór dwukrotne tupnięcie i uderzenie dłonią o uda.

Z uwagi na bogactwo środków kompozytorskich zastosowanych w utworze oraz jego wysoki poziom trudności, w trakcie procesu przygotowawczego pojawiły się liczne problemy wykonawcze. Wyzwaniem dla chórzystów była realizacja zrytmizowanych szeptów w początkowych fragmentach utworów. Wykonanie szybkich, naprzemiennych wdechów i wydechów samogłoskowych musiało odznaczać się elastycznością pracy tłoczni brzusznej, której mięśnie sprawnie napinają się i rozluźniają. Wielu chórzystów prawidłowo realizowało szept na wydechu, jednak nie potrafili następnie wykonać szeptu na wdechu. Doprowadzało to do nieprawidłowości rytmicznych. Wykonanie samego wydechu powodowało osiągnięcie wartości czterech szesnastek na jedną miarę zamiast ośmiu wartości trzydziestodwójkowych. Tylko naprzemienne wdechy i wydechy gwarantowały wykonanie odpowiedniej grupy rytmicznej. Trudności rytmiczne pojawiały się także w zbyt szybkiej realizacji grupy rytmicznej sekstoli, z uwagi na większą liczbę wartości rytmicznych w stosunku do poprzedniej grupy rytmicznej.

Znaczące problemy pojawiały się także we wszystkich fragmentach, w których zrytmizowane szepty nakładały się na siebie w opóźnieniach o wartość ósemki.

Przykład nr 13. Marcin Gumiela *Zajechały trzy koniki* (takt 4)

Przykład nr 14. Marcin Gumiela *Zajechały trzy koniki* (takty 9-11)

Fragmenty te wymagały od chórzystów wysokich umiejętności pocucia rytmu i pulsacji w takcie. Każdy członek chóru musi mieć świadomość na której mierze lub jej połowie realizuje swoją partię. W początkowych etapach pracy, celem realizacji danej partii w odpowiednim momencie, dyrygentka zrezygnowała z wykonania całej szeptanej grupy rytmicznej. Chórzysci mieli wykonać tylko pierwszą wartość rytmiczną, bez jej dalszej części. Sposób ten przyczyniał się do większej słyszalności poszczególnych wejść i skupiał uwagę chórzystów na realizacji swojej partii wokalne w odpowiedniej części taktu. W trakcie pracy dyrygent powinien także głośno wyliczać ósemkowo miary w takcie (1 i 2 i...), co dało chórzystom większe poczucie pulsacji.

Podobne problemy pojawiały się we fragmentach o określonej wysokości dźwięku w sekcji żeńskiej.

Przykład nr 15. Marcin Gumiela *Zajechały trzy koniki* - partia głosów żeńskich (takty 30-32)

The image shows a musical score for four female voices (S 1, S 2, A 1, A 2) in measures 30-32. The lyrics are: "Ju - żeś nie na - sza dzie-wu - cha, ju - żeś nie na - sza". The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is a simple, repetitive pattern of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staves, with some words split across measures.

Głosy odczuwały trudność z realizacją tej samej partii melodyczno-rytmicznej w opóźnieniach. Chórzystki traciły poczucie dźwiękowe swojej melodii, dublując w efekcie partię innego głosu. Efektywnym sposobem była początkowa realizacja tego fragmentu z zastosowaniem zrytmizowanego tekstu, bez jego struktury dźwiękowej. Zwiększyło to orientację w następujących po sobie jednakowych sylabach. Fragmenty te wymagały także wyliczania miar ósemkowych przez dyrygenta.

Trudności w głosach basowych pojawiały się podczas rozpoczęcia części B (takt 42). Chórzysci mieli problem z zaśpiewaniem pierwszego, kwintowego współbrzmienia. Niezwykle cenna stała się w tych fragmentach umiejętność pamięci i wyobraźni dźwiękowej wraz z koordynacją rytmiczną. Głosy basowe powinny jednocześnie zapamiętać dźwięk realizowany przez głosy żeńskie w takcie 39 oraz wykonywać rytm, uderzając dłońmi o uda. Wymaga to od chórzystów wysokich umiejętności skupienia uwagi i wielokrotnego, efektywnego powtarzania niniejszego przejściowego fragmentu.

Części B i C odznaczające się motorycznością, żywiołowością, gęstą fakturą, szybkim tempem i nagromadzeniem sylabicznie traktowanego tekstu, stanowiły w akcji muzycznej problemy z zachowaniem równego tempa przez cały ich przebieg. Precyzja realizacji materiału muzycznego z jednoczesną energią wykonawczą tych części, jest niezwykle wymagającym zadaniem dla zespołu chóralnego. Powodowało to spadek kondycji wokalne i energetyki brzmienia wraz z przebiegiem części, doprowadzając do zaburzenia tempa.

Trudności wykonawczych przysporzył chórzystom także fragment w taktach 65-75. Chórzysci napotkali problem dotyczący zbudowania akordu z zapoczątkowaniem poszczególnych składników akordów. Nakładające się na siebie współbrzmienia

oraz rozbudowana harmonia spowodowały, iż niektóre głosy miały trudność z prawidłową realizacją swoich dźwięków. Autorka pracy stosowała wiele metod usprawniających wykonanie wspomnianych fragmentów. Jednym z nich była realizacja pionów akordowych w poszczególnych sekcjach głosowych, pomijając opóźnienia widniejące w partyturze. Celem prawidłowości brzmieniowych autorka przeprowadzała także cały omawiany fragment z samą grupą głosów męskich, altu II, a następnie tylko z głosami altu I, sopranu II i sopranu I.

Wielokrotnie nieprawidłowości rytmiczne i agogiczne pojawiały się w taktach z zastosowaniem tupnięcia i uderzenia dłonią o uda. Ich synchronizacja rytmiczna w całym chórze wymagała wzmożonej pracy i wielokrotnego powtarzania.

Z uwagi na rozbudowaną formę i fakturę utworu oraz wymagające partie wokalne, głównym zadaniem dyrygenta jest dokładne odczytanie i opanowanie materiału muzycznego zawartego w utworze, zarówno od strony manualnej, jak i wykonawczej. Chórmistrz musi sam bezbłędnie i pewnie wykonywać poszczególne partie chóralne, aby prawidłowo prezentować je zespołowi i na bieżąco korygować wszelkie pojawiające się błędy. Poszukiwanie sposobów efektywnej pracy nad poszczególnymi fragmentami utworu, które staną się pomocne chórzystom podczas jego wykonania, jest kolejnym zadaniem dyrygenta podczas pracy nad utworem *Zajechały trzy koniki*.

Kompozycja Marcina Gumieli wymaga precyzyjnej techniki manualnej. Czytelne i zrozumiałe gesty, uwydatniające poszczególne wejścia, zapewnią chórzystom poczucie kontroli dyrygenta nad przebiegiem kompozycji, dając im śmiałość wykonawczą.

W oberkowej części B osadzonej w metrum 3/8 należy zastosować schemat metrum ruchowego „na raz”. Spotęguje to osadzenie pierwszych miar w takcie i wyzwoli wśród chórzystów taneczną i żywiołową energię. Dyrygent powinien bezwzględnie kontrolować swój gest, aby stosując schemat „na raz” nie wybijać w nim trzeciej miary w takcie, co może powodować zaburzenie metryczne. W niektórych miejscach (np. takty 75, 107-111, 138) należy przejść na krótki ruch trójmiarowy, który podkreśli mocne akcenty oraz pomoże w synchronicznym wykonaniu kulminacyjnych fragmentów.

W utworze wielokrotnie występują takty złożone, które należy odpowiednio podzielić na takty proste. Zastosowany podział jest determinowany przez prozodię słowa

lub grupowanie rytmiczne w danym takcie. Podział taktów złożonych na takty proste przedstawia tabela poniżej.

Tabela nr 5. Podział taktów złożonych w utworze *Zajechały trzy koniki*

Numer taktu	Metrum	Podział na takty proste
79	5/8	2/8 + 3/8
83	7/8	2/8 + 2/8 + 3/8
101	5/8	2/8 + 3/8
105	7/8	2/8 + 2/8 + 3/8
114-127	7/8	3/8 + 2/8 + 2/8

Z uwagi, iż odcinek a utworu *Zajechały trzy koniki* wykonywany jest bez określonej wysokości dźwięku, autorka pracy podczas koncertu nie podała dźwięku g^1 , którym rozpoczyna się odcinek a^1 (takt 5). Długi czas trwania pierwszego odcinka mógłby spowodować zachwianie intonacyjne w emisji dźwięku g^1 . Autorka pracy wyznaczyła do tego zadania jedną osobę z głosu sopranu I, która z kamertonu odebrała dźwięk przed jego zaśpiewaniem w odcinku a^1 .

3.5 Łukasz Urbaniak *Jakżym pojechali*

Utwór Łukasza Urbaniaka *Jakżym pojechali* powstał w 2021 roku. Przeznaczony jest na czterogłosowy chór mieszany a cappella. Kompozytor zastosował w nim niekonwencjonalne środki kompozytorskie (klaskanie, uderzanie o uda, tupanie), które, jak sam zaznacza w partyturze, nie są obligatoryjne. Kompozycja składa się z 70 taktów. Ambitus poszczególnych głosów rozkłada się następująco: sopran c^1 - d^2 , alt a - g^1 , tenor d - d^1 , bas G - g . Rozpiętość interwałowa poszczególnych głosów mieści się w ich skali i wynosi interwał nony w głosie sopranowym, septymy wielkiej w głosie altowym, oktawy w głosie tenorowym i basowym. Ambitus utworu z perspektywy wertykalnej (pionowej) obejmuje dwie oktawy i kwintę czystą – od dźwięku G do d^2 . Przez cały utwór kompozytor stosuje metrum 2/4 oraz tonację G -dur z jednorazowo występującym akordem B -dur ($^{\circ}T_{IIIobn.}$). Kompozytor podaje stałe bezwzględne tempo utworu określone na jego początku $\text{♩} = c\ 130$ wraz z oznaczeniem agogicznym *bardzo żywo*, z temperamentem.

Pieśń tworzy prostą formę trzyzwrotkową o budowie formalnej A, A₁, A₂.

Tabela nr 6. Schemat budowy formalnej utworu *Jakżym pojechali*

Część	Odcinek	Takty	Tempo	Metrum
	wstęp	1-8	<i>Bardzo żywo z temperamentem</i> ♩ = c 130	2/4
A	a	9-16		
	b	17-26		
	łącznik	27-30		
A ₁	a ¹	31-38		
	b	39-48		
	łącznik	49-52		
A ₂	a ²	53-60		
	b ¹	61-70		

Cytat ludowy utworu Łukasza Urbaniaka stanowi kujawska pieśń z zabarwieniem humorystycznym *Jakżym pojechali, takżym przyjechali*, wykonywana podczas obrzędu weselnego po powrocie z ceremonii zaślubin w kościele. Jej melodia wraz z tekstem została zarejestrowana przez badaczy w 1955 roku, w miejscowości Olganowo (powiat włocławski). Jej wykonawczynią była mieszkanka Olganowa Stanisława Kubiak, urodzona w 1900 roku.

Przykład nr 16. *Jakżym pojechali* (wersja oryginalna)²⁰³

58. ♩ = 134 (14*) Olganowo

Jak-żym po-je-cha-li, takżym przyje-cha-li, pociyżo nie uu-mie-li, a-le ślub do-sta-li,
ha-le majóm pozwolo-ne, żeby w kupie spa-li, hale majóm pozwo-lo-ne, żeby w kupie spa-li

W publikacji *Polska pieśń i muzyka ludowa* melodia została sklasyfikowana do grupy melodii kształtowanych progresywnie. Pod względem budowy stanowi wielki okres

²⁰³ B. Krzyżaniak, *Zwyczaj...*, op. cit., s. 281.

muzyczny złożony z szesnastu taktów, w którym zachowana jest symetria każdego ze zdań (8 taktów + 8 taktów). Mając na uwadze występowanie na Kujawach w większości pieśni rytmów mazurkowych, melodia ta należy do nietypowej grupy kujawskich pieśni. Wskazuje na to metrum 2/4, które występuje w zdecydowanej mniejszości na tych terenach oraz zastosowanie rytmiki polkowej, w której przeważają wartości ósemkowe i ćwierćnotowe. W takcie piątym cytatu, jednorazowo występuje struktura rytmiczna trioli ósemkowej. Jest ona zastosowana celem dopasowania zwiększonej liczby sylab w trzecim wersie zwrotki. Formę cytatu tworzy zwrotka sześciowersowa z powtórzonym przedostatnim i ostatnim wersem pełniącymi funkcję refrenu. Jej struktura wersyfikacyjna jest sylabicznie asymetryczna o układzie: 6+6+7+6+8+6.

Jakżym pojechali,
takżym przyjechali,
pociyrza nie uumieli,
ale ślub dostali,
|: *hale majóm pozwolone,*
żeby w kupie spali :|

Treść warstwy tekstowej utrzymana jest w pierwszej osobie liczby mnogiej, której nadawcą jest para młoda. Poprzez żartobliwe ujęcie tekst obrazuje dokonanie się fazy zaślubin w kościele (*ale ślub dostali*), zapewniającej nową, wspólną drogę życia (*hale majóm pozwolone, żeby w kupie spali*).

W tekście cytatu ludowego znajdują się elementy staropolszczyzny, np. *jakżym* [jak żeśmy], *takżym* [tak żeśmy] oraz gwary kujawskiej. Według Włodzimierza Mocha, bydgoskiego badacza kultury regionu, należy do niej określenie *hale*, czyli

partykuła używana do wyrażania różnych stanów emocjonalnych (podziwu, akceptacji, złości, sprzeciwu, wątpliwości)²⁰⁴.

²⁰⁴ W. Moch, hasło: *Hale*, w: *Słownik gwary i kultury Kujaw*, Z. Sawaniewska-Mochowa (red.), Bydgoszcz 2017, s. 297.

Wyraz ten, o podobnym znaczeniu jako akceptacji i potwierdzenia, odnaleźć można także w dialekcie wielkopolskim i gwarze pałuckiej. W wyrazie *uumieli*, pierwsza samogłoska *u* stanowi element wargowy realizowany w formie zredukowanego *ł* [łumieli]. Kolejnym elementem jest brak nosowości w wygłosie wyrazu *majóm*, oznaczającego mają, a jego realizacja jest zgodna z zapisem. Występuje także, charakterystyczna dla gwary kujawskiej oraz szesnastowiecznego języka polskiego, zamiana w systemie samogłoskowym. I tak np. w wyrazie *pociyrza*, oznaczającego pacierza, w którym ogólnopolskiemu *a* odpowiada w tym przypadku *o* [pociyrza] oraz występujące po spółgłoskach miękkich *y* lub *i* zamiast *e* [pociyrza]. Tekst stanowi przykład zachwiania gwary kujawskiej, w którym znajdują się również elementy języka ogólnopolskiego i literackiego.

Cytat ludowy będący inspiracją dla Łukasza Urbaniaka ma formotwórczy wpływ na kształtowanie utworu. Kompozytor zachowuje w pełni jego metrum, melikę oraz tonację G-dur. W utworze została zachowana rytmika polkowa występująca w ludowym cytacie, do której kompozytor wplata także w niektórych miejscach długie, legowane wartości. Kompozytor wykorzystuje pełen tekst pieśni *Jakżym pojechali, takżym przyjechali*, który przetwarza trzykrotnie w kolejnych fragmentach utworu. Faktura homofoniczna zachowana jest przez całą kompozycję. Utwór rozpoczyna ośmiotaktowy fragment stanowiący rodzaj wstępu, z dwukrotnym zastosowaniem pierwszego wersu tekstu pieśni. W pierwszym czterotakcie pojawia się on w głosach żeńskich prowadzonych tercjowo, a w kolejnym czterotakcie, niezmienny pod względem materiału muzycznego, przeniesiony jest do głosu altowego i tenorowego. Każde czterotaktowe zdanie posiada dwa motywicznie jednorodne układy rytmiczne o składzie ćwierćnuta dwie ósemki + cztery ósemki. Przez pierwsze cztery takty głosy męskie tworzą rodzaj dopełnienia harmonicznego w interwale kwinty na dłuższych wartościach rytmicznych. W kolejnych czterech taktach wspomniany akompaniament kompozytor umieszcza w głosie sopranowym i basowym. Od taktu dziewiątego kompozytor wykorzystuje cytat ludowy pieśni, umieszczając go w głosie tenorowym. Jego nadrzędność podkreślona jest największym spośród wszystkich głosów poziomem dynamicznym *mezzo forte*. Na tle tematu, pozostałe głosy realizują harmoniczny akompaniament. W taktach 17-26 Łukasz Urbaniak zawarł refren pieśni, powtórzony dwukrotnie na podobieństwo cytatu, jednakże z zastosowaniem nowego materiału muzycznego w taktach 21-26. W pierwszym czterotakcie temat prowadzący

umiejscowiony jest w głosie altowym. W niewielkim stopniu kompozytor zmienia w tym miejscu rytm cytatu wykorzystany w utworze, poprzez modyfikację ćwierćnuty z kropką i ósemki (takt 12 cytatu) na dwie ćwierćnuty (takt 20, 42, 64 utworu). Druga część refrenu (takty 21-26) rozszerzona jest względem uprzednich zdań muzycznych z czterech do sześciu taktów, z uwagi na powtórzenie słów *hale majóm* (takt 22) oraz *pozwolone* (takt 24). Zmodyfikowany, poprzez wspomniane powtórzenia słowne, temat znajduje się w głosie sopranowym. Kolejny czterotaktowy system (takty 27-30) stanowi łącznik i jest analogicznym powtórzeniem pierwszego systemu utworu (takty 1-4). W taktach 31-38 kompozytor ponownie przeprowadza temat pieśni. Cytat umieszcza tym razem w głosie sopranowym, któremu towarzyszy głos altowy prowadzony niżej interwał seksty wielkiej. W taktach 39-48 pojawia się powtórnie refren, zbieżny pod względem materiału muzycznego z jego pierwszym pokazem w taktach 17-26. Takty 49-52 są analogicznym powtórzeniem drugiego systemu kompozycji (takty 5-8). W kolejnym fragmencie (takty 53-60) po raz trzeci pojawia się temat cytatu ludowego, ponownie osadzony w głosie tenorowym. W pozostałych głosach kompozytor zastosował zmiany w strukturze dźwiękowej, odróżniające ten odcinek od pierwszego pokazu tematu w taktach 9-16. W pokazie trzeciego refrenu (takty 61-70) kompozytor zastosował w ostatnim takcie (głosy męskie) niewielką zmianę melodyczno-rytmiczną w stosunku do poprzednich refrenów.

W całym utworze Łukasz Urbaniak stosuje określenia dynamiczne odrębnie dla każdego z czterech głosów. Podyktowane jest to ważnością danego fragmentu akcji muzycznej lub pokazu tematu w głosie. W całym utworze płaszczyzny dynamiczne określone są od poziomu *mezzo piano* do *forte*. Trocheiczna budowa tekstu, niemalże w pełni pokrywa się z akcentacją muzyczną utworu. W niewielu miejscach można zauważyć transakcentację, np. w takcie drugim w głosach żeńskich i męskich lub w głosie sopranowym, tenorowym i basowym w takcie 17. Pod względem artykulacyjnym utwór charakteryzuje się dużą liczbą akcentów, nadających mu motoryczny i taneczny charakter.

Spośród wielu problemów wykonawczych w utworze *Jakżym pojechali* Łukasza Urbaniaka, na pierwszy plan wysuwa się realizacja w szybkim tempie znacznej ilości sylabicznego tekstu wraz z podkreśleniem akcentów zapisanych przez kompozytora. Praca nad utworem w etapie przygotowawczym powinna rozpocząć się od opanowania tekstu w wolniejszym tempie, aż do osiągnięcia wyrazistości dykcyjnej w tempie

docelowym. Realizacja charakterystycznych dla utworu akcentów winna odbywać się poprzez precyzyjne podkreślenie i wyraźniejsze wyartykułowanie akcentowanej sylaby. Podczas pracy nad utworem, transakcentacja niektórych fragmentów powodowała trudności z realizacją zapisanego w partyturze rytmu. Problem uwidaczniał się w szczególności w głosie sopranowym w taktach 17-19, 39-41, 53-56 oraz 61-63.

Przykład nr 17. Łukasza Urbaniak *Jakżym pojechali* (takty 17-19)



Głos ten miał tendencje do realizowania półnuty z początkiem każdego taktu zamiast ćwierćnuty z kropką i zlegowanej w następnym takcie ósemki. W trakcie pracy z chórem, autorka zauważyła także trudności wykonawcze związane z myleniem materiału muzycznego przez zespół, które wynikały z podobieństwa poszczególnych segmentów utworu. Z uwagi na brak cezur, pauz lub wyraźnego oddzielenia poszczególnych części utworu, aparat wykonawczy zmagał się również z brakiem czasu niezbędnym do pełnej fazy wdechowej. Postępujące zmiany fizjologiczne u osób w wieku senioralnym, wpływają na zmniejszoną elastyczność i spowolnioną reakcję mięśni oddechowych, co w efekcie wydłuża proces fazy wdechowo-wydechowej. Ze względu na wiek senioralny chórzystów biorących udział w prezentacji dzieła artystycznego, autorka pracy dodała po każdym refrenie jedną miarę pauzy służącą oddzieleniu wewnętrznych części utworu oraz możliwości pobrania w tym momencie dłuższego wdechu przez śpiewaków. Należy także uwrażliwić śpiewaków na precyzyjną realizację poziomów dynamicznych w utworze. Pokaz tematu ludowego musi być świadomie eksponowany, a harmoniczne tło odgrywać podrzędną pod względem dynamicznym rolę. Biorąc pod uwagę ten aspekt, niezbędne jest wskazanie chórzystom taktów, w których następuje ważność i nadrzędność dynamiczna danego głosu nad pozostałymi. W utworze kompozytor często przeprowadza partię głosów męskich w odległości kwinty czystej. Należy zwrócić szczególną uwagę na jej precyzyjne wystrojenie, wpływające na poprawność intonacyjną utworu.

Pod względem techniki dyrygenckiej w utworze *Jakżym pojechali* należy zwrócić szczególną uwagę na utrzymanie jednakowego tempa przez cały czas jego trwania. Zastosowanie stałej rytmiki oraz brak zmian agogicznych potęguje tendencję do przyspieszania przez zespół wykonawczy. Czytelne, proste i krótkie ruchy dyrygenta,

uwypuklające jedynie odpowiednie akcenty w utworze, dają gwarancję zachowania stałości tempa. Dyrygent ma także za zadanie dostosować tempo niniejszego utworu do możliwości dykcyjnych chóru. Z uwagi na ten aspekt, podczas prezentacji dzieła artystycznego, autorka pracy zwolniła tempo do 120 jednostek, celem dykcyjnej precyzji wykonawczej i zwiększenia czasu przeznaczonego na fazę wdechową w chórze senioralnym.

W utworze *Jakżym pojechali* Łukasz Urbaniak zastosował niekonwencjonalne środki kompozytorskie, realizowane synchronicznie z warstwą muzyczno-tekstową. Zmniejszony poziom funkcji percepcyjno-motorycznych w wieku senioralnym, powodował znaczące trudności w opanowaniu i realizacji ruchowej warstwy utworu. W efekcie skupienie uwagi chórzystów na realizacji niekonwencjonalnych środków kompozytorskich, powodowało zaburzenie prawidłowego wykonania warstwy muzyczno-tekstowej utworu. Realizacja warstwy ruchowej zaburzała także dbałość o walory brzmieniowe, emisyjne i dykcyjne chórzystów. Z uwagi na powyższe problemy oraz na chęć wykonania warstwy muzyczno-tekstowej utworu na jak najwyższym poziomie, autorka pracy zrezygnowała z warstwy ruchowej kompozycji, który zgodnie z zapisem Łukasza Urbaniaka stanowi opcjonalny element wykonawczy utworu.

3.6 Łukasz Urbaniak *Zagrej ty mi muzykancie*

Kompozycja Łukasza Urbaniaka *Zagrej ty mi muzykancie* powstała w 2021 roku. Przeznaczona jest na czterogłosowy chór mieszany a cappella. Kompozytor zastosował w nim także elementy sonorystyczne (niekonwencjonalne środki kompozytorskie) w postaci recytacji słownej, gwizdów i pisków w stylu wiejskim. Utwór składa się z 45 taktów. Zapisany jest w fakturze homofonicznej. Ambitus poszczególnych głosów układa się następująco: sopran d^1 - d^2 , alt g - b^1 , tenor d - h , bas G - e . Rozpiętość interwałowa poszczególnych głosów mieści się w ich skali i wynosi interwał oktawy w głosie sopranowym, decymy w głosie altowym, seksty w głosie tenorowym i basowym. Ambitus utworu z perspektywy wertykalnej (pionowej) obejmuje dwie oktawy i kwintę czystą – od dźwięku G do d^2 . Kompozytor zmienia tonację G -dur zapisaną w kujawskiej melodii na D -dur.

Utwór powstał na kanwie kujawskiej pieśni o analogicznym tytule, wykonywanej m.in. podczas tzw. małego obiadu w obrzędzie weselnym. Należy ona do zespołu przyśpiewek nazywanych do muzyki, tańca i kieliszka. Jak pisze Barbara Krzyżaniak:

Śpiewane przed kapelą, pobudzały muzykantów do podejmowania coraz to nowych kawałków do tańca²⁰⁵.

Melodia wraz z tekstem została zarejestrowana w 1956 roku w Kwilnie (powiat radziejowski). Wykonała ją mieszkanka tej miejscowości Stanisława Żywocka, urodzona w 1907 roku. Melodię wraz z tekstem odnaleźć można w publikacji *Folklor Kujaw*, a sam tekst w tomie 1 Kujawy *Polska pieśń i muzyka ludowa*. Tekst drugiej zwrotki odnaleźć można w artykule Katarzyny Sornat *Kołbielskie przyśpiewki ludowe*²⁰⁶.

Przykład nr 18. Zagrej ty mi muzykancie (wersja oryginalna)²⁰⁷



Melodia charakteryzuje się rytmem mazurkowym, a z uwagi na jej tempo (♩ = 150) oraz występujące akcentacje, należy zaliczyć ją do grupy tzw. kujawiaków właściwych. Na ten temat Roderyk Lange pisze:

w kujawiaku akcenty rozmieszczone są rozmaicie, nieraz na słabej części taktu, nieraz na obydwu słabych częściach²⁰⁸.

²⁰⁵ B. Krzyżaniak, *Zasady edycji części tekstowej*, w: *Polska pieśń i muzyka ludowa*, L. Bielawski (red.), Kraków 1974, s. 24.

²⁰⁶ K. Sornat, *Kołbielskie przyśpiewki ludowe*, [online]. Dostęp w Internecie: <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=mapa-serwisu&l2=&l3=&l4=&l5=&l6=kobielszczyzna-przyspiewki> [dostęp: 27 lipca 2023].

²⁰⁷ B. Krzyżaniak, *Zwyczaj...*, op. cit., s. 289.

²⁰⁸ R. Lange, *Folklor...*, op. cit., s. 55.

Należy przypuszczać, iż ma instrumentalne pochodzenie, gdyż jak pisze Marian Sobieski:

wiejskie kujawiaki instrumentalne rozbudowane są obecnie do formy A(4+4) B(4+4) C(4+4)²⁰⁹.

Pod względem budowy formalnej utwór złożony jest z trzech zdań muzycznych, z których każde złożone jest z ośmiu taktów. Pierwsze zdanie muzyczne stanowi zwrotka tetrastychiczna o układzie sylabicznym 8+5+8+5. Drugie zdanie muzyczne wypełniają interiekcje *uo ji dana*. Trzecie zdanie muzyczne wypełnia druga zwrotka tetrastychiczna, jednak o symetrycznym układzie sylab 8+8+8+8. Z uwagi na powyższy mieszany układ wersyfikacyjny, przyśpiewkę należy sklasyfikować do typu przyśpiewek różnych, odbiegających od charakterystycznych kujawskich przyśpiewek. Pod względem struktury muzycznej zwrotki zbudowane są na skali jońskiej G-dur, zaś interiekcyjna część środkowa na pentachordzie a-b-c-d-e. Biorąc pod uwagę znaki przykluczowe, środkowa część wskazuje na tonację g-moll. Cały zapis melodii od strony tonalnej reprezentuje typ myślenia kwartowo-sekundowego, „w którym sekunda i kwarta obok kwinty oraz prymy są najważniejsze w przebiegu melodii”²¹⁰.

Warstwa tekstowa utworu Łukasza Urbaniaka pokrywa się w pełni z tekstem kujawskiej przyśpiewki i przedstawia się następująco:

Zagrej ty mi muzykancie,

dam ci pynczek strun,

ale jeszcze uu barana

pod uogónym som.

Uo ji dana dana dana

uo ji dana da,

uo ji dana dana dana

uo ji dana da.

Muzykancie z krzywym nosym

a zagrej mi jak cię proszę,

²⁰⁹ M. Sobieski, *Mazur i kujawiak*, w: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, L. Bielawski (red.), Kraków 1973, s. 392.

²¹⁰ A. Pawlak, *Folklor...*, op. cit., s. 62.

*bo jak ja się natańcuje,
to ci noska naprostuje.*

Treść warstwy tekstowej stanowi prośbę kierowaną do instrumentalisty z kapeli do rozpoczęcia tanecznej zabawy. W pierwszej części osoba wypowiadająca się w tekście zachęca do grania poprzez zapłatę w formie strun do instrumentu (*dam ci pynczek strun*). Po części interiekcyjnej, początkowa prośba oraz zniecierpliwienie spowodowane brakiem muzyki, przeistacza się w formę żartobliwej groźby (*to ci noska naprostuje*).

W omawianej przyśpiewce występują elementy gwarowe regionu Kujaw. Charakterystyczna zamiana samogłosek np. w wyrazach *zagrej* czyli *zagraj*, *pynczek* czyli *pęczek*, *nosym* – *nosem*. Interiekcje *uo* oraz *uu* (*uu barana*) należy zrealizować poprzez wargowe, zredukowane *ł* [*ło, łu barana*]. Występuje także lenicja (osłabienie) nosowości w wyrazie *som* zamiast *są*.

Pieśń Łukasza Urbaniaka tworzy formę dwuzwrotkową o budowie formalnej – wstęp, A, łącznik, A₁, coda.

Tabela nr 7. Schemat budowy formalnej utworu *Zagrej ty mi muzykancie*

Część	Odcinek	Takty	Tempo	Metrum
	wstęp	1-8	<i>Bardzo żywo z energią i temperamentem</i> ♩= c. 150	3/8
A	a	9-16		
	b	17-26	<i>Tempo rubato, bardzo śpiewnie</i> ♩ = c. 130	
	łącznik	27-32	<i>Bardzo żywo z energią i temperamentem</i> ♩= c. 150	
A ₁	a ¹	33-40		
	coda	41-45		

Forma utworu *Zagrej Ty mi muzykancie* pokrywa się ze strukturą kujawskiej przyśpiewki. Części AA₁ zawierające ludowy cytat, kompozytor poprzedza i kończy wokalną przygrywką złożoną z kwintowych pionów a-d. Początek utworu (wstęp) zawiera w sobie elementy sonorystyczne wykonywane przez solo głosu basowego w postaci gwizdu oraz recytacji, w stylu wiejskiej gwary, w rytmie orientacyjnym

z tekstem *Hej, muzykancie! A zagrej ty mi!*. Zastosowany przez Łukasza Urbaniaka zabieg kompozytorski ma charakter zawołania, zachęcającego do rozpoczęcia tanecznej zabawy. Po tym fragmencie następuje czterotaktowa przygrywka wokalna, która swoim charakterem, rytmiką i kwintową budową nasuwa instrumentalną proveniencję ludową. Taki rodzaj przygrywki występuje często w melodiach instrumentalnych. Potwierdza to Marian Sobieski słowami:

Kujawiak instrumentalny poprzedzony jest czterotaktowym wstępem, granym przez samego skrzypka w kwintach lub oktawach²¹¹.

W wokalne przygrywce fragmentu wstępu chór realizuje tekst synchronicznie. Na początku taktu piątego kompozytor określa tempo przygrywki i części A - $\text{♩} = c. 150$, tonację D-dur oraz stosuje określenie agogiczne *bardzo żywiłowo, z energią i temperamentem*. W taktach 6 i 7 ponownie kompozytor zapisuje realizację gwizdu przez jednego chórzystę z głosu basowego. Od taktu 9 rozpoczyna się część A, trwająca do taktu 26, z zapisanym powtórzeniem zwrotki (a) i refrenu (b). Przyspiewkę kujawską kompozytor umiejscawia w głosie sopranowym wraz z pierwszą zwrotką tekstu, zachowując źródłową rytmikę i melikę. Partia wokalna pozostałych głosów złożona jest z pionów akordowych, odmiennych pod względem rytmiki tematu ludowego. W każdym z czterech taktów synkopowany rytm akompaniujący posiada układ rytmiczny: ósemka, ćwierćnuta, ćwierćnuta, ćwierćnuta, dwie ósemki. Kompozytor zachował w tej części instrumentalny charakter, gdzie głos sopranowy można porównać do partii skrzypiec, a pozostałe akompaniujące głosy do partii maryny w ludowej kapeli. W zwrotce (a) części A (takty 9-16) kompozytor wprowadza kolejne elementy sonorystyczne w postaci pisków, wykonywanych przez głos sopranowy solo, jednak tylko przy pierwszej prezentacji, z pominięciem powtórki. W znacznej liczbie występują w tej części akcenty, które kompozytor umieszcza niemalże na każdym dźwięku. Pod względem dynamicznym na pierwszy plan wysuwa się temat prowadzący, zaś w głosach akompaniujących występują zmiany dynamiczne podkreślające synkopowany rytm, o niższym poziomie dynamicznym. Cała zwrotka (a) wraz z elementami kolorystycznymi, jak gwizdy i piski, daje wrażenie żywiłowości i wrzawy towarzyszące tanecznej zabawie. W refrenie (b) części A (takty 17-26), adekwatnie do ludowego cytatu, następuje zmiana nastroju (*tempo rubato, bardzo śpiewnie*) oraz trybu (d-moll). Jest on także osadzony w niższym poziomie

²¹¹ M. Sobieski, *Mazur...*, op. cit., s. 392.

dynamicznym oscylującym między *piano* i *mezzo piano*. Kompozytor w tej części wprowadza zmianę tempa ($\text{♩} = c. 130$), które nie występuje w melodii źródłowej. Przez cały refren (b) we wszystkich głosach występują ludowe interiekcje *uo ji dana*. Melodię kujawskiej przyśpiewki kompozytor umiejscowił w głosie altowym. Partia głosów męskich złożona jest z kwintowych pionów akordowych, prowadzonych sekundowo w płaszczyźnie linearnej, opartej na motywie rytmicznym ćwierćnuta + ósemka. Partia głosu sopranowego zawiera dłuższe wartości rytmiczne. W łączniku (takty 27-32) Łukasz Urbaniak ponownie wprowadza recytację w stylu wiejskiej gwary oraz dopuszcza wykonanie wokalne przygrywki (takty 5-6), występującej wcześniej we wstępie utworu. Część A₁ (takty 33-40) oparta jest o inny tekst, pochodzący z drugiej zwrotki kujawskiej przyśpiewki, oraz niewielkie zmiany melodyczno-rytmiczne uwarunkowane zwiększoną liczbą sylab w drugiej zwrotce, w głosach akompaniujących. Cytat ludowy prezentuje ponownie głos sopranowy. Pozostałe elementy artykulacyjne, dynamiczne, sonorystyczne i harmoniczne, są zbieżne z pierwszą częścią. Utwór kończy wokalna coda wraz z akcentowanym na drugiej mierze ostatniego taktu okrzykiem *hej!* bez określonej wysokości dźwięku w dynamice *forte*.

Podczas procesu przygotowawczego utworu, największą trudność w części A i A₁ stanowił rytm synkopowany głosów akompaniujących (alt, tenor i bas).

Przykład nr 19. Łukasz Urbaniak *Zagrej ty mi muzykancie* (takty 9-12)

The musical score shows three staves: Soprano (A), Alto (T), and Bass (B). The key signature has one sharp (F#). The lyrics are 'Za - grej mu - zy kan - cie,'. The rhythm is characterized by syncopation, with the first beat of measures 10 and 11 being a half rest, and the melody starting on the second beat. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and accents. The Alto part has a '8' below the first measure, possibly indicating an octave or a specific performance instruction.

W tych fragmentach głosy akompaniujące miały tendencję do wykonywania wartości na pierwszą miarę (takty 10-11), zamiast na drugą, powodując zaburzenia w poprawnym wykonaniu schematu synkopowanego. Praca z samą warstwą rytmiczno-tekstową fragmentu, bez materiału dźwiękowego, w wolniejszym tempie, pozwoliła na dokładne opanowanie schematu rytmicznego wspomnianego fragmentu. Kolejną trudność w analizowanych częściach zauważyć można było w partii głosu sopranowego, którego

figuracyjne przebiegi wraz z sylabicznym tekstem powodowały niekiedy opóźnienia w ich wykonawstwie. Najwięcej trudności sprawiał chórzystom odcinek (b) części A. Zauważyć w nim można trzy płaszczyzny melodyczno-rytmiczne, które wymagały w każdej z grup autonomii wykonawczej. Powtarzające się, stałe motywy w głosach męskich powodowały rozluźnienie mięśni wydechowych, zaś zbyt głębokie osadzenie samogłoski *a* wraz z nadmierną pracą żuchwy podczas jej emitowania sprawiały trudność w utrzymaniu wysokiej pozycji głosu.

Przykład nr 20. Łukasz Urbaniak *Zagrej ty mi muzykancie* (takty 17-20)

Dwa wspomniane błędy wpływały na detonowanie tego fragmentów w głosach męskich. Ćwiczenia w połączeniu z samogłoską *u* charakteryzującą się wysoką pozycją żuchwy wraz z kontrolą dotykową usprawniały wysoką pozycję głosu. Zwrócenie uwagi na traktowanie każdego z motywów odrębnie, „na nowo”, dawało śpiewakom świadomość ich aktywnej pracy mięśni wydechowych. Wzmoczoną ilość czasu pracy wymagała także kantylenowa partia głosu altowego, opierająca się na śpiewności i ujednoliceniu ciągu alikwotowego samogłosek oraz na szerokim prowadzeniu frazy muzycznej, wymuszającej ekonomiczne zużycia powietrza. Ćwiczenia tego fragmentu oparte na wokalizie oraz wydłużające fazę wydechową przynosiły efekt jej śpiewnego traktowania. Pojawiająca się w łączniku recytacja w stylu wiejskiej gwary pomiędzy częścią A i A₁, powodowała nieznaczną dekoncentrację chórzystów, co w efekcie prowadziło do nieczystego rozpoczynania przygrywki wokalne. Występująca w tym miejscu chwilowa przerwa w śpiewie, obliuguje śpiewaków do skupienia uwagi oraz wyobrażenia ostatniego zaśpiewanego dźwięku w części A, który jest jednocześnie pierwszym w przygrywce wokalne przed częścią A₁. Należy zwrócić uwagę chórzystom-amatorom na wspomniany aspekt celem prawidłowości intonacyjnej tego fragmentu. Pomocne mogą być także cykliczne ćwiczenia pobudzające i usprawniające słuch wewnętrzny oraz pamięć dźwiękową chórzystów, realizowane np. w trakcie rozśpiewania zespołu.

Trudność z realizacją synkopowanego rytmu w głosach akompaniujących w części A oraz A₁ powodowała konieczność zmiany schematu techniki dyrygenckiej.

Pomimo jednakowego tempa w wokalne przygrywce oraz zwrotkach, pozostając w części A oraz A₁ w schemacie metrum ruchowego „na raz”, głosy akompaniujące realizowały błędnie synkopowany rytm zapisany przez kompozytora. Autorka zatem zastosowała schemat metryczny jednomiarowy, jednak w celu prawidłowej realizacji rytmu synkopowanego w głosach akompaniujących, zmieniała w części A oraz A₁ schemat metryczny trójmiarowy. Dzięki tej zmianie chór prawidłowo realizował zapisany rytm. Dostosowanie techniki dyrygenckiej do umiejętności muzycznych chóru, w tym przypadku osób bez przygotowania muzycznego, daje chórzystom większe poczucie bezpieczeństwa w wykonawstwie trudniejszego dla nich fragmentu.

3.7 Piotr Jańczak *Dyna*

Utwór *Dyna* został skomponowany przez Piotra Jańczaka w 2021 roku. Przeznaczony jest na czterogłosowy chór mieszany a cappella, z niewielkimi fragmentami *divisi* w głosie sopranowym, tenorowym i basowym. Składa się z 97 taktów. Ambitus poszczególnych głosów jest następujący: sopran gis-fis², alt h-h¹, tenor fis-e¹, bas Fis-cis¹. Rozpiętość interwałowa poszczególnych głosów nie zawsze mieści się w ich skali (sopran) i wynosi interwał kwartdecymy w głosie sopranowym, oktawy w głosie altowym, septymy w głosie tenorowym i duodecymy w głosie basowym. Ambitus utworu z perspektywy wertykalnej (pionowej) obejmuje trzy oktawy – od dźwięku Fis do fis².

Kompozycja Piotra Jańczaka tworzy formę czteroczęściową o budowie formalnej A, B, C, D, których kryterium podziału jest zmiana tempa określona przez kompozytora.

Tabela nr 8. Schemat budowy formalnej utworu *Dyna*

Część	Odcinek	Takty	Tempo	Metrum
A	1	1-4	<i>Allegro,</i> <i>allargando</i> ♩ = c. 144	3/4
	2	5-8		
	3	9-12		
	4	13-16		
	5	17-20		
	6	21-24		
	7	25-32		
	8	33-36		

B	9	37-44	<i>Moderato,</i> <i>molto ritenuto</i> ♩=90
	10	45-51	
C	11	52-55	<i>Lento,</i> <i>molto ritenuto</i> ♩=70
	12	56-59	
	13	60-66	
D	14	67-74	<i>Allegro,</i> <i>ritenuto</i> ♩= c. 144
	15	75-82	
	16	83-97	

Materiał dźwiękowy osadzony jest w fakturze homofonicznej w tonacji Fis-dur. W części B i C kompozytor wykorzystuje tonację jednoimienną fis-moll. Metrum 3/4 jest stałe w całym przebiegu utworu, w którym charakterystyczne jest także występowanie różnych wariantów rytmicznego ostinato przez większość czasu trwania kompozycji.

Inspiracją do powstania utworu była kujawska przyśpiewka, będąca jednocześnie zabawą taneczną o nazwie dyna, i jak pisze Aleksander Pawlak, „znana w centralnych i wschodnich Kujawach, a także na obszarze przyległym do regionu, w okolicach Gostynina i Łęczycy”²¹². Podczas zabawy weselnej kapela wykonywała szereg regionalnych tańców. Jednym z ciekawszych była dyna, którą wykonywano, jak pisze Roderyk Lange

kiedy uczestnicy byli już dobrze roztańczeni i podochoceni, gdy mężczyźni chcieli odpocząć, a kobiety w dalszym ciągu rwały się do tańca²¹³.

Najczęściej wykonywały ją same kobiety, dobierając się w grupy trzyosobowe. Pierwszą, wolniejszą część wykonywały wspólnie drobnymi krokami w przód i w tył. Druga część stopniowo przyspieszała, wówczas dwie kobiety z trójki łąpały się rękoma zgiętymi w łokciu i krążyły wokół własnej osi przez dwa takty. Następnie kobieta stojąca w środku puszczała uchwyt i szybko łąpała drugą partnerkę wykonując z nią podobne okrążenie. Muzyka z każdym wyliczeniem „dyn” przyspieszała. Zabawa kończyła się, gdy tancerki nie były w stanie nadążyć krokami i tekstem nad zbyt szybkim tempem muzyki.

²¹² A. Pawlak, *Folklor...*, op. cit., s. 124.

²¹³ R. Lange, *Dawne tańce wsi kujawskiej*, w: *Folklor Kujaw*, I. Ostrowska (red.), Warszawa 1979, s. 115.

Trójka biorąca udział w zabawie rozsypywała się w okrzykach i śmiechu. Kapela zwalniała tempo, pozwalając na ponowne rozpoczęcie tanecznej zabawy.²¹⁴

Przykład nr 21. Dyna (wersja oryginalna)²¹⁵



Dyna jako przyśpiewka posiada rytm trójmiarowy, charakterystyczny dla tanecznych wzorów kujawskich. Oparta jest na tzw. zwrotce wyliczającej, w której typowy jest powtarzający się dwu- lub czterotaktowy motyw melodii. W poszczególnych wariantach melodycznych, odnalezionych przez autorkę w dostępnych publikacjach, tempo oscyluje pomiędzy $\text{♩} = 120$, a $\text{♩} = 138$, jednak jest to tempo początkowe, które sukcesywnie wzrastało. Piotr Jańczak w swojej kompozycji wykorzystuje zwrotkę przyśpiewki zarejestrowaną przez badaczy we Włocławku w 1956 roku. Informatorką była Katarzyna Jóźwiak, włocławianka urodzona w 1870 roku.

*Jedna dyna, dyna, dyna, dyna,
druga dyna, dyna, dyna, dyna,
trzecia dyna, dyna, dyna, dyna
czwarta dyna, dyna, dyna.
Oj ji, zeszły się styry dyny,
do dziewczyny, do jedyny.*

Etymologia słowa dyna nie jest znana. W *Słowniku gwary i kultury Kujaw*, hasło dyna odnosi się do tańca oraz przyśpiewki, bez wyjaśnienia jego pochodzenia. Można jednak przypuszczać, iż słowo pochodzi od określenia „dynać – tańczyć”²¹⁶.

²¹⁴ R. Lange, *Dawne...*, op. cit.

²¹⁵ B. Krzyżaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski, op. cit., s. 206.

²¹⁶ W. Moch, hasło: *Dynać*, w: *Słownik gwary i kultury Kujaw*, Z. Sawaniewska-Mochowa (red.), Bydgoszcz 2017, s. 200.

Utwór Dyna Piotra Jańczaka rozpoczyna ostinato zawarte w trzech głosach: sopranowym, altowym i tenorowym, oparte na akordzie Fis-dur wraz z jego opóźnieniami sekundowymi realizowanymi na trzecią miarę w głosie tenorowym. Ostinato złożone jest z dwutaktowych motywów opartych na rytmice ósemkowej, ze stale powtarzanym dźwiękiem, w dynamice *piano*, na słowie *dyna* wykonywanym sylabicznie. Po kolejnych czterech taktach, na bazie trzygłosowego ostinata, kolejny motyw tematyczny rozpoczyna głos basowy. Partia tego głosu zbudowana jest z dwutaktowych motywów rytmicznych – półnuta i ćwierćnuta, o kwartowo-sekundowych połączeniach melicznych. Od taktu 9, temat pochodzący z przyśpiewki kujawskiej prezentuje głos tenorowy. Opóźniające składniki akordu realizuje w tym fragmencie głos altowy. W takcie 13 główny temat melodii przejmuje głos sopranowy, któremu po kolejnych czterech taktach towarzyszy w tym samym rytmie głos altowy. Od początku utworu, kompozytor stosuje narastającą gradację dynamiczną, która osiąga w takcie 20 poziom *forte*. Od taktu 21 pojawia się nowa myśl muzyczna. Kompozytor zaznacza ją poprzez oznaczenie dynamiczne *subito piano* wraz ze zmianą ostinato. Jest ono rozłożone akordowo pomiędzy cztery głosy, z nowym, synkopowanym motywem o budowie rytmicznej ósemka, ćwierćnuta, trzy ósemki. W warstwie tekstowej, wraz ze słowem *dyna*, pojawia się dodatkowo interiekcja *oj* na początku każdego z taktów. Czterotaktowe ostinato wzrasta swoim poziomem dynamicznym z uwagi na zapisane *crescendo* w takcie 22, doprowadzając do kolejnego wariantu myśli muzycznej. Od taktu 25 kompozytor wprowadza w poszczególnych głosach dwugłosowe *divisi*, przeprowadzając jednotaktowe dialogowanie sekcji żeńskiej i męskiej. Czterotaktowy, dialogujący motyw, zmienia się w swojej strukturze harmoniczej w kolejnych czterech taktach. Ponownie prowadzone synchroniczne, akordowe ostinato pojawia się w takcie 33. Jego charakter uspokaja się w takcie 35 poprzez zastosowanie molowego trybu oraz określenia dynamicznego *subito piano* i wykonawczego *allargando*. Dwa ostatnie takty części A stanowią zapowiedź do odmiennej w swym wyrazie artystycznym części B.

Od taktu 37 kompozytor wprowadza zmianę tempa – *Moderato* ♩ = 90 oraz zachowuje wdrożoną w poprzednich dwóch taktach jednoimienną tonację fis-moll. Oznaczeniem *cantabile* podkreśla także śpiewny charakter tej części. Budowę części B cechują dwie wyraźne płaszczyzny muzyczne. Pierwsza z nich jest dopełnieniem harmonicznym dla głosu sopranowego i przybiera funkcję akompaniującą. Realizują ją głos altowy i głosy męskie. To kolejne zaproponowane przez kompozytora ostinato

w formie pionów akordowych, złożone z dwutaktowych motywów o rytmice ósemka, dwie ćwierćnuty, ósemka, z powtarzanym słowem *dyna* w dynamice *mezzo piano*. Na tle towarzyszącego ostinato prowadzona jest w głosie sopranowym, rzewna w swym charakterze, kantylenowa wokaliza na samogłosce *a*, stanowiąca drugą płaszczyznę muzyczną tej części. Powyższa konstrukcja trwa do 44 taktu. W kolejnym (takt 45) wszystkie głosy łączą się razem, w harmonicznym, synkopowanym ostinato, znanym z poprzedniej części, z charakterystycznym dwutaktowym falowaniem dynamicznym, które ulega zwolnieniu i wyciszeniu w końcowej fazie tej części.

Spokojny i łagodny charakter zostaje spotęgowany przez kompozytora w trzeciej części *C Lento*, napisanej w tempie $\text{♩} = 70$. Rozpoczyna się ona modyfikacją cytatu kujawskiej przyśpiewki prowadzonej przez głos sopranowy, do którego dołącza się głos altowy, a następnie głosy męskie, rozbudowując harmonicznie początkowy odcinek tej części. Od taktu 56 temat wykonywany przez głos sopranowy przechodzi do głosu tenorowego, na tle akompaniamentu pozostałych głosów. Od taktu 60 kompozytor rozwija akcję muzyczną, w której zmienia się jej rytmika. Charakterystyczne dla tego odcinka są struktury trioli ósemkowych stosowanych we wszystkich głosach. Fraza kulminacyjna układa się w linearną progresję modulującą do tonacji początkowej Fis-dur. Wyciszenie i zdecydowane zwolnienie muzycznej wypowiedzi stanowi zakończenie części *C* kompozycji.

Od taktu 67 następuje ostatnia część utworu *D*, w której kompozytor powraca do tempa początkowego *Allegro* $\text{♩} = c. 144$. Żywiołowość z dwóch pierwszych części utworu ponownie realizowana jest w tym fragmencie poprzez zastosowanie ostinato, które rozpoczyna głos basowy. Pozostałe głosy realizują pionowe akordy na każdą pierwszą miarę w takcie. Kompozytor w przebiegu tej części ubogaca jej strukturę, stosując różne wątki motywiczne w poszczególnych głosach, które nakładają się na siebie wzajemnie. Należą do nich: synkopowane motywy w głosie sopranowym (takty 83 i 84), pionowe akordy złożone z dłuższych wartości rytmicznych w pozostałych głosach (takty 87 i 88), a także motywy złożone z powtarzającego się dźwięku w głosie basowym (takty 85 i 86) i w głosie tenorowym (takty 89 i 90). Na przestrzeni całej części *D* realizowana jest gradacja dynamiczna, która osiąga kulminacyjny poziom w ostatnim takcie utworu, opartym na interiekcji *oj*, z długo wybrzmiewającym akordem we wszystkich głosach.

Części skrajne utworu *Dyna* Piotra Jańczaka charakteryzują się dużą dozą motoryczności. Dzięki zastosowaniu przez kompozytora urozmaiconych przebiegów muzycznych, poprzez wariacyjność poszczególnych struktur ostinatowych i motywów tematycznych, utwór sprawia wrażenie zróżnicowania, posiadając w sobie duży ładunek żywiołowości i ekspresji, oddający taneczny charakter kujawskiego tańca. W połączeniu z kantylenowymi częściami środkowymi, pieśń w całej swojej formie posiada także szeroki wachlarz emocjonalny. Dzięki temu kompozycja Piotra Jańczaka jest ciekawa i efektowna w konstrukcji mikro, jak i makroformy.

W trakcie etapu przygotowawczego z chórem, autorka zauważyła pewne trudności wykonawcze w utworze Piotra Jańczaka. Z uwagi na jednostajnie powtarzający się dźwięk oraz tekst *dyna* w poszczególnych motywach i ostinato, fragmenty te powodowały wśród chórzystów tendencję do nadmiernej pracy żuchwy podczas realizacji sylaby *na* ze słowa *dyna*. Samogłoska *a* charakteryzuje się niższym położeniem żuchwy niż przy realizacji samogłoski *y*. Opad żuchwy w sylabie *na* ze słowa *dyna* potęgował jej akcentowanie, przypadające na słabą część taktu. Powodowało to błędną transakcentację, niezgodną z trocheiczną budową słowa *dyna* oraz pulsacją utworu. W tych fragmentach należy zwrócić szczególną uwagę na pracę języka, a nie żuchwy. Ćwiczenie tych fragmentów wraz z kontrolą dotykową poprzez ułożenie dłoni bezpośrednio pod brodą, uwrażliwi chórzystów na spotęgowanie pracy języka, bez nadmiernego opadu żuchwy.

Z uwagi na rozbudowanie warstwy harmoniczej w taktach 25-32, poprzez podział *divisi* w głosie sopranowym, tenorowym i basowym, fragment ten sprawiał trudności wykonawcze.

Przykład nr 22. Piotr Jańczak *Dyna* (takty 25-29)

25

S
oj, dy - na dy - na, oj, dy - na dy - na, oj, dy - na dy - na,

A
mf oj, dy - na dy - na, oj, dy - na dy - na, *f* oj, dy - na dy - na,

T
8 oj, dy - na dy - na, oj, dy - na dy - na,

B
mf oj, dy - na dy - na, oj, dy - na dy - na,

W szerszym podziale głosów, chórzysty nie wykonywali precyzyjnie swojej linii melodycznej opartej na składnikach akordów, co powodowało ich dysproporcję harmoniczną. W celu prawidłowej realizacji akordów harmoniczych, autorka posłużyła się kilkoma sposobami usprawniającymi wykonanie wspomnianych fragmentów. Jednym z nich było odrębne wykonywanie tego fragmentu przez głosy posiadające paralelne składniki akordu na początku taktów, czyli: sopran I + tenor I, sopran II + tenor II + bas II, alt + bas I. Kolejnym etapem tego sposobu była realizacja *tutti* samych pionów akordowych, bez zastosowania warstwy rytmicznej tego fragmentu. Powyższe metody z pewnością pomogą chórzystom w opanowaniu ich partii wokalne oraz dadzą gwarancję prawidłowego i pełnego brzmienia pionów akordowych w omawianych taktach.

Nieznaczące trudności pojawiały się w taktach 62-65 przy realizacji triol ósemkowych.

Przykład nr 23. Piotr Jańczak *Dyna* (takty 62-65)

62

S
dy - na, dy - na, dy - na, *3* oj, dy - na, *3* do *3* dzie - wczy - ny, *3* do *3* je - dy - ny, *molto rit.*

A
3 dy - na, dy - na, dy - na, *3* oj, dy - na, *3* do *f* dzie - wczy - ny,

T
8 *3* dy - na, dy - na, *3* oj, dy - na, *3* oj, dy - na, *3* do *f* dzie - wczy - ny, *3* do *3* je - dy - ny,

B
3 dy - na, *3* oj, dy - na, *3* oj, dy - na, *3* do *f* dzie - wczy - ny,

W szczególności te grupy rytmiczne, w których pierwsza i druga ósemka ulegała legowaniu, przez co ztracały one swoją pulsację, powodując ich nierówne wykonanie. Autorka w początkowych etapach omawianego fragmentu, ćwiczyła realizację tych struktur rytmicznych bez występującej w nich ligatury, powtarzając drugi dźwięk. Powyższy sposób dostarczał chórzystom poczucie pełnej pulsacji rytmicznej trioli ósemkowej, które w dużym stopniu pomogło im w późniejszej realizacji struktur triolowych zgodnych z zapisem partyturowym.

W aspekcie techniki dyrygenckiej przyspieszenie tempa utworu wymagało dostosowania rodzaju schematu manualnego do tanecznego charakteru utworu. Pomimo występującego w utworze metrum 3/4, które nasuwałoby zastosowanie trójmiarowego schematu, autorka zmieniła schemat metrum ruchowego „na raz” w skrajnych częściach *Dyny*. Z uwagi na zwiększenie tempa, trójmiarowy schemat nie miał praktycznego przełożenia na wykonawstwo kompozycji. Pulsacja rytmiczna, wymagała podkreślenia pierwszej miary każdego taktu, co efektywniej można było osiągnąć w schemacie jednomiarowym. Nie powodowało to również błędnego wybijania trzeciej miary w takcie, co zaobserwowała autorka realizując początkowo utwór w schemacie trójmiarowym. Zastosowanie schematu metrum ruchowego „na raz”, w zdecydowanie większym stopniu oddawało taneczny charakter skrajnych części kompozycji. Pewnej modyfikacji techniki manualnej wymagała część D. W takcie 75 oraz 79 należy wyraźnie wskazać „podbicie” drugiej miary z uwagi na nieregularny rytmicznie motyw w głosie sopranowym. Zagwarantuje to precyzję wykonawczą w partii wokalne tego głosu. We wszystkich fragmentach odznaczających się zwolnieniem w szybkich częściach utworu, np. takty 35, 36, 96, należy rozbić jednomiarowy schemat na trójmiarowy, celem osadzenia tempa i jego selektywnej realizacji przez zespół wykonawczy. Środkowe części utworu należy prowadzić z zastosowaniem schematu ruchowego „na trzy” oddającego ich kantylenowy charakter.

3.8 Łukasz Urbaniak *Mój wianuszek lawendowy*

Utwór Łukasza Urbaniaka *Mój wianuszek lawendowy* powstał w 2021 roku. Przeznaczony jest na czterogłosowy chór mieszany a cappella, z *divisi* występującym we wszystkich głosach. Składa się z 81 taktów. Ambitus poszczególnych głosów w utworze jest następujący: sopran d¹-e², alt a-h¹, tenor d-g¹, bas G-b. Rozpiętość

interwałowa poszczególnych głosów wynosi interwał nony wielkiej w głosie sopranowym i altowym, undecymy czystej w głosie tenorowym i decymy małej w głosie basowym. Ambitus utworu z perspektywy wertykalnej (pionowej) obejmuje dwie oktawy i sekstę wielką – od dźwięku G do e². Kompozytor osadza utwór w stałym metrum 4/4 oraz tonacji d-moll.

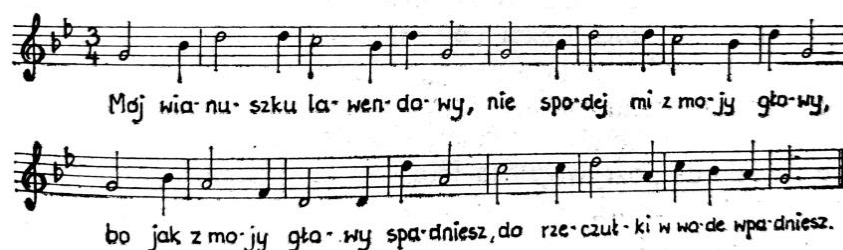
Budowa formalna utworu składa się z dziewięciu części oraz cody. Każda z części złożona jest z symetrycznych, ósmiotaktowych zdań muzycznych, w których wyznaczyć można dwie czterotaktowe frazy muzyczne.

Tabela nr 9. Schemat budowy formalnej utworu *Mój wianuszek lawendowy*

Część	Takty	Tempo	Metrum
A	1-8	$\text{♩} = \text{c. } 75$ <i>Semplice e scorendo</i>	4/4
B	9-16		
C	17-24		
D	25-32		
A ₁	33-40		
E	41-48	<i>Amarevole</i>	
D	49-56		
A ₂	57-64	<i>Semplice e scorendo</i>	
F	65-72		
Coda	73-81		

Inspiracją do stworzenia utworu dla Łukasza Urbaniaka stała się kujawska pieśń przedoczepinowa o zbieżnym tytule.

Przykład nr 24. *Mój wianuszek lawendowy* (wersja oryginalna)²¹⁷



²¹⁷ L. Stankiewicz, W. Tomaszewski, op. cit., s. 35.

Badacz kujawskich tradycji weselnych Ryszard Kukier pisze:

Od dawnych czasów na Kujawach nakładały się na siebie zasięgi dwóch głównych pieśni oczepinowych O jabłoneczce i O wianku, które dominowały szczególnie w kujawskiej obrzędowości weselnej²¹⁸.

Wariant pieśni z powyższego przykładu, pochodzi z repertuaru kapeli *Spod Kowala* – jednej z najstarszych i najbardziej znanych kapel ludowych na Kujawach. Powyższa melodia pieśni posiada budowę AABC. Stanowi dwa ośmiotaktowe zdania muzyczne, a w każdym z nich można wyróżnić dwie frazy muzyczne. Pierwsze zdanie muzyczne pieśni (takty 1-8) posiada budowę kolistą, a drugie (takty 9-16) falistą. Pieśń osadzona jest w tonacji g-moll i metrum 3/4. Posiada ustabilizowany rytm z występującymi w nim wartościami półnutowymi i ćwierćnutowymi oraz przeważającym motywem rytmicznym ♩ + ♪. Powyższy zapis melodii kujawskiej pieśni nie stanowi dosłownego cytatu w utworze Łukasza Urbaniaka. Stosuje on liczne zmiany w strukturze melicznej i metrytmicznej cytatu na potrzeby kreowania swojej idei kompozytorskiej. Jego podobieństwo można dostrzec przede wszystkim względem ludowego melosu, który stał się dla kompozytora myślą przewodnią makroformy. Charakter pieśni staje się czynnikiem formotwórczym utworu Łukasza Urbaniaka.

Struktura tekstowa kompozycji opiera się na trzech zwrotkach kujawskiej pieśni z przykładu nr 24.

- 1. Mój wianuszek lawendowy
nie spodej my z mojej głowy,
bo jak z mojej głowy spadniesz,
do rzeczulki w wodę wpadniesz.*
- 2. Tam w gaiku słowik nuci,
już ci Maryś się nie wróci,
nie wróci się, oj, paniństwo,
bo zabrało je małżeństwo.*
- 3. Nie wróci ci się, oj, nie wróci,
dyć ci wrócić się nie może.*

²¹⁸ R. Kukier, *Ludowe...*, op., cit., s. 182.

*Dwa serca sóm już złónczone,
da ji klucz rzócony w morze.*

Treść pieśni o wianku niesie ze sobą duży ładunek tęsknoty za minionym okresem panieństwa. W pierwszej zwrotce osobą mówiącą w treści jest panna młoda, zwracająca się do wianka (symbolu panieństwa) o pozostanie na jej głowie. Występująca w pierwszej zwrotce poetycka alegoria (*w wodę wpadniesz*) oznacza bezpowrotną stratę wianka oblubienicy. W drugiej i trzeciej zwrotce osoba mówiąca w treści zwraca się do panny młodej, stwierdzając, iż jej okres panieństwa został na zawsze zabrany przez małżeństwo. W trzeciej zwrotce ponownie osoba mówiąca podkreśla stratę panieństwa poprzez porównanie związku małżeńskiego do dwóch serc na zawsze zamkniętych na klucz. Brak możliwości powrotu do okresu panieństwa symbolizuje pozbycie się klucza w morskich głębinach.

W warstwie tekstowej pieśni pojawia się kilka elementów charakterystycznych dla kujawskiej gwary. Występuje w niej znaczna liczba słów odznaczających się zamianą realizacji samogłosek, np. *małżyństwo* – małżeństwo, *spodej* – spadaj, *my* – mi, *złónczone* – złęczone. Jak pisze językoznawca i regionalistka Maria Pająkowska: „samogłoska nosowa *ę* w wygłosie zdecydowanie traci nosowość, stąd w zapisie *e*”²¹⁹. Niniejszą zasadę odnaleźć można w powyższym tekście w słowie *się* – się. Występujące w drugim wersie trzeciej strofy słowo *dyć* oznacza jak pisze Włodzimierz Moch: „owszem, wszakże, rzeczywiście, przecież”²²⁰.

Początek utworu *Mój wianuszek lawendowy* Łukasza Urbaniaka stanowi fragment osadzony w fakturze homofonicznej, eksponujący temat przewodni kompozycji. Jego łagodność, prostotę i płynność wykonania kompozytor podkreśla określeniami *semplice e scorendo* oraz niskim poziomem dynamicznym. W strukturze tekstowej temat główny prezentowany w części A oparty jest na dwóch wersach pierwszej zwrotki kujawskiej pieśni.

²¹⁹ Maria Pająkowska, *Nota wydawcy*, w: *Folklor muzyczny Kujaw wschodnich w repertuarze kapeli „Spod Kowala”*, L. Stankiewicz, W. Tomaszewski, Bydgoszcz 1985, s. 11.

²²⁰ W. Moch, hasło: *Dyć*, w: *Słownik gwary i kultury Kujaw*, Z. Sawaniewska-Mochowa (red.), Bydgoszcz 2017, s. 198.

Jednym z charakterystycznych zabiegów kompozytorskich Łukasza Urbaniaka w utworze *Mój wianuszek lawendowy* jest przeprowadzenie całej melodii prowadzącej pomiędzy poszczególnymi głosami chóralnymi. Celem jej wyróżnienia kompozytor zapisuje melodię drobniejszymi wartościami rytmicznymi (ósemki). W taktach 9-12 części B melodię przewodnią prezentuje głos altowy, a następnie sopranowy. W kolejnej frazie muzycznej tej części (takty 13-16) temat przeprowadzany jest w głosie basu I oraz sopranu.

Część C rozpoczyna fragment polifonizujący z wykorzystaniem drugiej zwrotki tekstu kujawskiej pieśni. Temat prowadzący prezentują głosy sopranowe, do których dołączają się w opóźnieniu jednej miary głosy altowe, tworząc harmoniczne wypełnienie dla głosu wiodącego. W takcie 19 i 20 temat przewodni przechodzi do głosu tenorowego, któremu towarzyszy głos basowy poprzez dźwięki burdonowe. Odcinek w taktach 21-24 stanowi powtórzenie myśli z początku części C, jednak rozbudowanej pod względem struktury harmonicznej. Ostatni takt części C, poprzez zastosowane *crescendo* zapoczątkowuje zwieńczenie trzech pierwszych części utworu, które kompozytor przeprowadza w części D (takty 25-32). Podobnie jak w poprzednich częściach, temat wiodący rozłożony jest w niej pomiędzy dwoma głosami. Prezentuje go głos sopranu I, a następnie basu I. Część D uspokaja się w swym wyrazie artystycznym poprzez zastosowane w takcie 32 określenia *ritenuto* oraz *decrescendo*.

Część A₁ stanowi powtórzenie myśli początkowej utworu. W szczególności druga czterotaktowa fraza (takty 37-40) rozbudowana jest konstrukcyjnie poprzez figuracyjność tematu prowadzącego w głosie sopranowym oraz dźwięki w wyższej tessiturze w poszczególnych głosach. Zastosowanie zwiększenia poziomu dynamicznego na przestrzeni tych taktów rozwija akcję muzyczną utworu, doprowadzając do jego kulminacji.

Część E (takty 41-48) stanowi kulminację kompozycji Łukasza Urbaniaka, a jej struktura tekstowa zawiera w sobie trzecią zwrotkę kujawskiej pieśni. Na początku części E kompozytor umieszcza określenie wykonawcze - tkliwie (*amarevole*), jednak zastosowana dynamika *forte* oraz szersza pod względem wertykalnym rozpiętość interwałowa wraz z podziałem głosów podkreśla dogłębną kulminacyjną frazę oraz słów *nie wróci się*, będących swoistego rodzaju sensem treści wynikającym z tekstu kujawskiej pieśni. Od taktu 45 rozpoczyna się fragment narastający pod względem

napięcia, podkreślony progresywnością jednotaktowych motywów, które doprowadzają do powrotu myśli muzycznej z części D.

Część D zwarta w taktach 49-56 jest niezmienną konstrukcyjnie względem jej pierwszej prezentacji w taktach 25-32.

W taktach 57-64 kompozytor umieszcza część A_2 opartą na początkowym fragmencie utworu, zmienioną pod względem struktury harmonicznego. Jej koloryt zmienia się z uwagi na zastosowanie fragmentarycznie durowego trybu (takty 61-62).

Od części F (takty 65-72) następuje stopniowe uspokojenie akcji utworu. Niski poziom dynamiczny oraz jednotaktowe motywy tematyczne przeprowadzane w poszczególnych głosach, potęgują wrażenie zamierania charakteru kompozycji. W części F i codzie zauważyć można stosowane przez Łukasza Urbaniaka charakterystyczne, dwudźwiękowe, zstępujące motywy o stałej rytmice (♪ + ♫), nasuwające podobieństwo do ckliwych zawołań.

Coda (73-81), która w warstwie tekstowej posiada ostatni pokaz symbolu tytułowego – *mój wianuszek lawendowy* – zawiera w sobie dwukrotne zwolnienie tempa (takty 78 i 79), wyciszenie dynamiczne oraz akordy z opóźnieniami. Poprzez wdrożenie wspomnianych elementów, kompozytor uspokaja ostatecznie łagodną narrację muzyczną.

W aspekcie problemów wykonawczych utwór niesie ze sobą pewne trudności dla zespołu wykonawczego. Kompozycję cechują rozbudowane, długie frazy muzyczne. Kompozytor wykorzystuje w utworze dłuższe wartości rytmiczne, a niewielka ruchliwość rytmiczna przejawia się jedynie w motywach przewodnich. Partie melodyczne pozostałych głosów tworzących płaszczyznę harmoniczną zbudowane są z dłuższych wartości rytmicznych. W połączeniu z przewagą niskiego poziomu dynamicznego w utworze, powyższe aspekty powodują tendencję do spadku aktywności oparcia oddechowego, co potęguje w efekcie detonowanie pod koniec fraz muzycznych. Praca nad utworem będzie skupiać się nad utrzymaniem napięcia frazowego oraz dążeniem do ich wewnętrznych kulminacji. Świadomość chórzystów w odniesieniu do rozwoju i napięcia każdego kolejnego dźwięku (w szczególności w głosach towarzyszących), jest niezbędnym elementem wykonawczym omawianego utworu. Nierozzerwalnie z budowaniem napięcia frazowego w kompozycji Łukasza Urbaniaka łączy się ich falowanie dynamiczne. Utwór ten staje się interesujący pod względem potoczności fraz

muzycznych, gdy chórzyści realizują zapisany przez kompozytora stopniowy wzrost oraz spadek dynamiczny.

Kolejną charakterystyczną cechą utworu *Mój wianuszek lawendowy* jest rozłożenie danego tematu pomiędzy poszczególne głosy. Należy uwrażliwić chór na odpowiednie wyprowadzanie pojawiających się tematów i motywów przewodnich. Warto wskazać chórzystom, że z łatwością odnaleźć je można w zapisie partyturowym z uwagi na ich konstrukcję rytmiczną, wykorzystującą drobniejsze wartości rytmiczne względem głosów towarzyszących.

Aspekty techniki dyrygenckiej wynikają bezpośrednio z opisanych powyżej problemów wykonawczych. Głównym zadaniem dyrygenta podczas etapu przygotowawczego jest dobór odpowiedniego tempa utworu do możliwości chóru w kontekście omówionych problemów wykonawczych. Nie należy zbyt wolno realizować omawianego utworu, który z uwagi na długie frazy muzyczne i przewagę dłuższych wartości rytmicznych posiada sam w sobie spokojną energię wewnętrzną. Zbyt wolne tempo może potęgować osiadanie napięcia energetycznego w utworze. Dostosowanie adekwatnego tempa upłynni potoczność długich fraz muzycznych charakterystycznych dla kompozycji Łukasza Urbaniaka. Także w technice manualnej należy stosować płynność gestów z jednoczesnym utrzymaniem napięcia kolejnych fraz muzycznych wraz z ich eskalacją dynamiczną. Dyrygent powinien mieć także na celu dokładne wskazywanie odpowiednim głosom wokalne wyprowadzenie tematów i motywów przewodnich w przebiegu całej kompozycji.

3.9 Łukasz Urbaniak *A żebyś ty chmielu*

Utwór Łukasza Urbaniaka *A żebyś ty chmielu* powstał w 2021 roku. Przeznaczony jest na sześciogłosowy chór żeński a cappella, z fragmentami solowymi w każdym z głosów. Kompozytor zaznacza miejsce zakończenia partii solowej poprzez stosowanie skrótu *ord. (ordinario)*. Kompozycja składa się ze 123 taktów. Ambitus poszczególnych głosów w utworze jest następujący: sopran I c^1 - a^2 , sopran II c^1 - e^2 , sopran III c^1 - d^2 , alt I g - g^1 , alt II g - f^1 , alt III g - d^1 . Rozpiętość interwałowa poszczególnych głosów wynosi interwał tercdecymy wielkiej w głosie sopranu I, decymy wielkiej w głosie sopranu II, nony wielkiej w głosie sopranu III, oktawy w głosie altu I, septymy małej w głosie altu II

oraz kwinty czystej w głosie altu III. Ambitus utworu z perspektywy wertykalnej (pionowej) obejmuje dwie oktawy i sekundę wielką – od dźwięku g do a². Metrum utworu jest stałe – 3/4. Łukasz Urbaniak osadza utwór w tonacji d-moll oraz fakturze homofonicznej.

Forma utworu złożona jest z trzech części oraz cody, które kompozytor wyznacza każdorazowo przez określenie agogiczne.

Tabela nr 10. Schemat budowy formalnej utworu *A żebyś ty chmielu*

Część	Odcinek	Takty	Tempo	Metrum
A	a	1-8	♩ = c. 80	3/4
	b	9-16	Czule, z prostotą w tempie rubato	
	a ¹	17-24	Z delikatnym ożywieniem	
	b ¹	25-32	Z większą energią, nasilając	
	c	33-42	Ze współczuciem, lamentując	
A ₁	a ²	43-50	♩ = c. 80 Czule, z prostotą w tempie rubato	
	b ²	51-58	Z większą energią, nasilając	
	c ¹	59-66	Ze współczuciem, lamentując	
	c	67-72		
A ₂	a ³	73-80	♩ = c. 80	
	b ³	81-88	Czule, z prostotą, w tempie rubato	
	a ⁴	89-96	Z delikatnym ożywieniem	
	a ⁵	97-104		
	a ⁶	105-112		
Coda		113-123	♩ = c. 80, ♩ = c. 75, ♩ = c. 70 Stopniowo coraz spokojniej, powoli zamierając	

Utwór Łukasza Urbaniaka powstał na kanwie kujawskiej melodii oczepinowej o zbieżnym tytule.

Przykład nr 25. *A żebyś ty chmielu* (wersja oryginalna)²²¹



Powyższa pieśń obrzędowa wykonywana była w kulminacyjnym momencie oczepin – nałożenia na głowę panny młodej czepca – potwierdzającym jej przynależność do grupy kobiet zamężnych. Według wielu badaczy jest uznawana za najstarszą pieśń obrzędową w Polsce. Jej zapis w różnych wariantach melodycznych i tekstowych zarejestrowali najstarsi etnografowie, m. in Oskar Kolberg oraz Zygmunt Gloger. Pierwszy z wymienionych zarejestrował tę pieśń we wszystkich regionach Polski. Wątek chmielowy był także przedmiotem badań polskiego muzykologa i etnomuzykologa Jana Stęszewskiego. Swoje rozważania na niniejszy temat zawarł w artykule *Chmiel: szkic problematyki etnomuzycznej*, opublikowanym na łamach czasopisma „Muzyka” (nr 1, 1965 rok). Ta pradawna pieśń ludowa stała się także tematem słynnej improwizacji Fryderyka Chopina w Wiedniu 1892 roku. Wybitny polski kompozytor i pianista wkomponował także tę melodię do Nokturnu b-moll op. 9 nr 1 swojego autorstwa. Nie jest znany dokładny czas powstania pieśni, a określenie jej rodowodu stanowiło wielokrotny dyskurs wśród etnomuzykologów. Niektórzy badacze doszukują się jej początków w czasach pogańskich, przed przyjęciem chrztu Polski. Późniejsze badania wskazują, że pieśń powstała prawdopodobnie pod koniec XV wieku na terenie Wielkopolski, skąd emigrowała na pozostałe tereny Polski. Istnieją dwa warianty incipitu pieśni o chmielu: *Oj chmielu, chmielu ty bujne ziele* oraz *A żebyś ty chmielu na te tyczki nie laźl*. Pierwowzór pieśni oparty jest na pentatonice anhemitonicznej, która występowała w wielu melodiach weselnych oczepinowych w Polsce, nazwana przez polską etnomuzykolog Jadwigę Bobrowską „modusem chmielowym”²²². Regionalne warianty melodyczne pieśni rozbudowują jej początkową melikę,

²²¹ L. Stankiewicz, W. Tomaszewski, op. cit., s. 36.

²²² J. Bobrowska, op. cit., s. 305.

rozszerzając również jej skalowość. Zważając na wspomniany w poprzednich rozdziałach fakt, iż na terenie Kujaw melodii wąskozakresowych nie zarejestrowano, można stwierdzić, iż pieśń o chmielu jest napływowa. Stała się jednak nieodzownym elementem oczepin, wpisując się trwale w kujawski repertuar pieśni weselnych.²²³

Warstwa tekstowa utworu Łukasza Urbaniaka zawiera w sobie dwie zwrotki kujawskiej pieśni oczepinowej.

1. *A żebyś ty chmielu*
na te tyczki nie łoz,
nie narobił ty byś
z młodych panien niewiast.
Oj chmielu, oj nieboże,
włoz na tyczki, zyjść niy może,
oj chmielu nieboże.
2. *Uoj chmiylu, chmiylu,*
drobne ziarynka,
nie byńdzie bez ciebie
piwo, gorzółka.
Uoj chmiylu, uoj nieboże,
włoz na tyczki, zyjść niy może,
uoj chmiylu nieboże.

Pierwsza strofa tekstu pochodzi z wariantu pieśni zapisanego przez założycieli kapeli *Spod Kowala* – Leona Stankiewicza i Włodzimierza Tomaszewskiego. Duga strofa pochodzi z wariantu pieśni zarejestrowanej przez badaczy w 1956 roku w miejscowości Pocieryn (powiat radziejowski). Jej wykonawczynią była tamtejsza mieszkanka Maria Woźniak, urodzona w 1894 roku.²²⁴

Pieśń *A żebyś ty chmielu* można podzielić na dwie wyraźne części – tekstową i refrenową. Pierwsza z nich zbudowana jest najczęściej z czterech wersów

²²³ M. Kruszevska-Pulcyn, *Chmiel*, [online]. Dostęp w Internecie: <https://spiewajmypolske.pl/utwory/chmiel/> [dostęp: 6 września 2023].

²²⁴ R. Lange, B. Krzyżaniak, A. Pawlak, op. cit.

sześciosylabowych (pierwsza strofa tekstu) lub nieco rzadziej pięciosylabowych lub mieszanych (druga strofa tekstu). Zróznicowanie wersyfikacyjne cechuje refren pieśni. W przypadku powyższych wariantów struktura wersyfikacyjna refrenu złożona jest z 7 + 8 + 6 sylab.²²⁵

Treść warstwy tekstowej stanowi rodzaj inwokacji. Chmiel traktowany jest w pieśni jako żywa istota, do której zwraca się osoba mówiąca w tekście. Stosuje ona także w jego stronę określenia kierowane zazwyczaj do osób i zwierząt – niebożę („istota – człowiek lub zwierzę – wywołująca u mówiącego litość lub współczucie z powodu sytuacji, w jakiej się znajduje”²²⁶). Symbolika chmielu była niezwykle szeroka i magiczna dla ludności wiejskiej. Traktowano go ze szczególnym honorem nie tylko ze względu na możliwość wyrobu z jego pomocą trunku, ale uważano chmiel za symbol męskiego pierwiastka i siły rozrodczej. Jak pisze polski etnograf Remigiusz Hanaj:

symbolika rośliny wydaje się ponadczasowa i klarowna – pędy chmielu o sercowatych liściach, zgodnie ze wskazówkami zegara oplatające tyczkę nawet na kilkanaście metrów w górę. To przecież nic innego jak obraz aktu miłosnego, rozłożonego w swojej trwałości na wiele lat, ale corocznie ponawianego i odradzającego się jak przyroda, której częścią jesteśmy²²⁷.

Szyszkami chmielu obsypywano parę młodą po ceremonii zaślubin na znak życzenia liczego potomstwa.²²⁸

Dzięki zestawieniu w płaszczyźnie tekstowej utworu dwóch zwrotek z odmiennych wariantów, powstałych w odległych od siebie momentach czasowych, można zaobserwować zmiany zachodzące w gwarze kujawskiej na rzecz języka ogólnopolskiego. Współczesny język polski cechuje pierwszą strofę, która zawiera niewiele cech charakterystycznych gwary kujawskiej. Druga strofa zawiera w sobie liczne elementy mowy Kujawiaków, takie jak zamiana samogłosek (np. chmiylu – chmielu, ziarynka – ziarenka, gorzołka – gorzałka) lub realizacja samogłoski *u* w nagłosie jako *ł* (uoj – łoj).²²⁹

²²⁵ A. Pawlak, *Folklor...*, op. cit.

²²⁶ P. Żmigrodzki, hasło: *Niebożę*, w: *Wielki Słownik Języka Polskiego*, [online]. Dostęp w Internecie: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/111576/nieboze> [dostęp: 7 września 2023].

²²⁷ R. Hanaj, *Oj, ty chmielu, czyli felieton etnobotaniczny*, [online]. Dostęp w Internecie: <https://www.polskieradio.pl/377/7415/Artykul/2370310,Oj-ty-chmielu-czyli-felieton-etnobotaniczny> [dostęp: 7 września 2023].

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ M. Pająkowska, op. cit.

Temat a:



Temat b:



Refren c:



Utwór Łukasza Urbaniaka rozpoczyna się pokazem tematu realizowanym przez głos sopranowy I i II, który zgodnie z określeniem powinien być wykonany czule, z prostotą, w tempie rubato oraz określeniem agogicznym $\text{♩} = c. 80$. Kolejne fragmenty

tematu prezentowane są co dwa takty w innych głosach (alt I i II oraz sopran III). W odcinku b drugi temat przewodni prezentowany jest przez I głos altowy (takty 9-12), a następnie przez II głos altowy (takty 13-16). Odcinki a i b utrzymane są w niskim poziomie dynamicznym, podkreślającym spokojny charakter utworu.

Delikatne ożywienie następuje w odcinku a¹ (takty 17-24), w którym ponownie temat przewodni prezentowany jest przez poszczególne głosy. Poprzez zastosowanie szerszego ambitusu dźwiękowego w głosach akompaniujących, zwiększa się dynamika tego odcinka, podkreślana przez kompozytora oznaczeniami *crescendo*.

Energia motywiczna stopniowo wzrasta w odcinku b¹ (takty 25-32), który w całym swoim przebiegu nasila się wyrazowo, przygotowując akcję muzyczną do kolejnego fragmentu utworu.

Konstrukcję mikroformy odcinka c (takty 33-42) stanowi refren kujawskiej pieśni oczepinowej. Jest on prowadzony przez I i II głos sopranowy, wraz z dopełnieniem akompaniamentu pozostałych głosów, których dwutaktowe motywy podkreślone są falującą dynamiką od *mezzo forte* do *mezzo piano* (takty 33-36), a następnie od *mezzo piano* do *piano* (takty 37-40). Odcinek ten odznacza się lamentującym charakterem.

Odcinek a² (takty 43-50) oraz b² (takty 51-58) części A₁ stanowi muzyczną reminiscencję dwóch pierwszych odcinków utworu. Zmieniają się one pod względem warstwy tekstowej oraz harmoniczej. Dwa ostatnie takty odcinka b² (57-58), poprzez wykonanie *tutti* symultanicznych pionów akordowych wraz ze zwiększoną dynamiką, doprowadzają do kulminacji utworu.

Odcinek c¹ (takty 59-66) stanowi kulminację całej kompozycji *A żebyś ty chmielu*. To jedyny fragment utworu, w którym Łukasz Urbaniak stosuje dynamikę *forte*. Zastosował w nim także trzy plany muzyczne. Pierwszy stanowi refren kujawskiej pieśni, prezentowany przez II i III głos sopranowy. Drugi plan muzyczny to rodzaj kontrapunktu do melodii przewodniej, który wykonuje I głos altowy. Trzeci plan to synchroniczne piony akordowe realizowane przez pozostałe głosy. Po kulminacyjnym momencie następuje uspokojenie jego charakteru od odcinka c (takty 67-72), którego konstrukcja muzyczna jest zbieżna z odcinkiem c w taktach 37-42.

Od taktu 73 rozpoczyna się część A₂ (takty 73-112), której odcinek a³, b³ oraz a⁴ to kolejne przeprowadzenie pracy tematycznej materiału muzycznego z pierwszych

odcinków utworu. W kolejnym odcinku a⁵ (takty 97-104) kompozytor wprowadza pewną wariabilność tematyczną. Charakteryzuje się ona ósemkowymi pochodami wstępującymi, na tle pionów akordowych w pozostałych głosach. Doprowadzają one do ponownego przeprowadzenia tematu I w odcinku a⁶ (takty 105-112).

Utwór wieńczy rozbudowana coda (takty 113-123), którą podzielić można na trzy wewnętrzne odcinki. Każdy z nich określony jest wolniejszym tempem, które uspokaja ostatecznie narrację muzyczną utworu, aż do jej powolnego zamierania.

W kompozycji Łukasza Urbaniaka *A żebyś ty chmielu* dostrzec można pewne problemy wykonawcze. Podobieństwo poszczególnych odcinków formy, ciągłość ich przebiegu z zastosowaniem rytmiki pozbawionej kontrastów, niskiego poziomu dynamicznego oraz licznych zwolnień i rubatowaniu, sprzyjają pogłębieniu nastrojowości i rozciągłości, tworząc śpiewny i spokojny tok narracji. Niejednokrotnie powodowało to jednak wśród zespołu wykonawczego osiadanie tempa i energii utworu, doprowadzając do jego monotonii oraz inercji. Wspomniane trudności doprowadzały także do błędów intonacyjnych. Niezbędna jest realizacja kolejnych odcinków jako ewokującej myśli muzycznej, traktując je każdorazowo z nową energią, w szczególności w momentach powrotu do tempa.

Kompozycja Łukasza Urbaniaka odznacza się bogactwem stopni dynamicznych. W danym fragmencie utworu dynamika różnić się może w poszczególnych głosach. Niekiedy przeprowadzenie różnic dynamicznych odbywa się na przestrzeni jednego taktu, a nawet jednej miary, co przedstawia fragment utworu zamieszczony w przykładzie nr 26.

Przykład nr 26. Łukasz Urbaniak *A żebyś ty chmielu* (takty 91-95)

91

S I *mf* *mp* *mf* *mp*
dro - bne - zia - ryn - ka, nie - byń - dzie - bez - cie -

S II *mp* *p*
drob - ne, nie byń - dzie go -

S III *mp* *p*
drob - ne, nie byń - dzie go -

A I *mp* *p*
dro - bne, nie byń - dzie bez - cie - bie pi - wo, -

A II *mp* *p* *mp*
dro - bne zia - ryn - ka, nie byń - dzie pi - wo, go -

A III *mp* *p* *mp*
dro - bne zia - ryn - ka, nie byń - dzie pi - wo, go -

Niniejszy zamysł kompozytorski w aspekcie dynamiki wymaga od chórzystek pełnej autonomii w kreowaniu planów dynamicznych swojego głosu, które wspólnie wpływają na wewnętrzną energię utworu. Dbałość o realizację falującej dynamiki w utworze przyczyni się do przeciwdziałania tendencji do jego monotonii.

Niezwykle ważnym aspektem jest także zachowanie odpowiedniej proporcji brzmienia poszczególnych planów muzycznych w utworze. Zdarzało się, iż niektóre tematy lub ich fragmenty, z uwagi na osadzenie w średniej i niskiej tessiturze w szczególności w głosach altowych, były mniej słyszalne. Należy uświadomić zespół wykonawczy, iż każdorazowo temat przewodni pełni rolę nadrzędną nad głosami tworzącymi tło harmoniczne. Dodatkowym elementem wpływającym na ekspozycję tematów jest ich wyrazistość dykcyjna. Nasilenie wolumenu poszczególnych tematów zwiększy się dzięki przenikliwości tekstowej.

W aspekcie techniki dyrygenckiej utwór wymaga wyprowadzania gestem tematów wiodących, pełniących nadrzędną rolę w utworze. Gest dyrygencki powinien być adekwatny do płynnego i spokojnego charakteru kompozycji, jednakże w momentach powrotu do tempa należy stosować nieco dynamiczniejszy ruch. Celem przeciwdziałania monotonii i osiadania wewnętrznej energii, dyrygent powinien dbać o powrót do początkowego tempa utworu w kolejnych jego odcinkach. Niezwykłą precyzją manualną powinny odznaczać się także wszelkie zwolnienia i rubatowania występujące w utworze.

3.10 Michał Gozdek *Puo cóżeś mnie, matuś moja*

Utwór *Puo cóżeś mnie, matuś moja* Michała Gozdka powstał w 2021 roku. Przeznaczony jest na czterogłosowy chór mieszany a cappella, z fragmentami *divisi* we wszystkich głosach. Składa się ze 100 taktów. Ambitus poszczególnych głosów w utworze jest następujący: sopran es^1 - ges^2 , alt b - c^2 , tenor des - g^1 , bas G - b . Rozpiętość interwałowa poszczególnych głosów wynosi interwał decymy małej w głosie sopranowym, nony wielkiej w głosie altowym, undecymy zwiększonej w głosie tenorowym i decymy wielkiej w głosie basowym. Ambitus utworu z perspektywy wertykalnej (pionowej) obejmuje trzy oktawy – od dźwięku G do ges^2 . Kompozytor stosuje przez cały utwór metrum 3/4. Początkowa tonacja g -moll zmienia się kilkakrotnie wraz z przebiegiem utworu. Michał Gozdek dokonuje ewolucji tonalnych poprzez liczne alteracje oraz rozbudowane modulacje.

Forma utworu złożona jest z pięciu części oznaczonych przez kompozytora literami alfabetu oraz cody, które wyznaczają kolejne zwrotki kujawskiej przyspiewki.

Tabela nr 11. Schemat budowy formalnej utworu *Puo cóżeś mnie, matuś moja*

Część	Takty	Tempo	Metrum
A	1-20	<i>Andante,</i> <i>dolce espressivo</i> ♩ = 70-75	3/4
B	21-38		
C	39-53		
D	54-73	<i>Presto,</i> ♩. = 82	
E	74-91		
Coda	92-100		

Inspiracją dla Michała Gozdka do stworzenia utworu stała się kujawska pieśń poodczepinowa. Niekiedy wykonywano ją także w trakcie wesela podczas tzw. przenosin czyli symbolicznej przeprowadzki panny młodej z domu rodzinnego do swojego męża.²³⁰

²³⁰ B. Krzyżaniak, *Zwyczajje...*, op. cit.

Przykład nr 27. *Puo cóżeś mnie matuś moja* (wersja oryginalna)²³¹

Poco rubato
♩ = 142

Puo có - żeś mnie ma - tuś mo - ja za mąż wy - da - ła
kie - dym ja sie w gos - p'o - dar - stwie nie ro - ze - zna - ła

w gosp'o - dar - stwie trze - ba ro - bić ma - tu - lu mo - ja.
a ja lu - bie ła - dnie ch'o - dzić

Przykład nr 28. *Czemu żeś mnie moja matuś* (wersja oryginalna)²³²

Tęsknie, żalostnie

Cze - mu żeś mnie mo - ja ma - tuś za mąż wy - da - ła, W go - spo - dar - stwie
Bom się jesz - cze w go - spo - dar - stwie nie roz - po - zna - ła.

trze - ba ro - bić, a ja lu - bie ła - dnie cha - dzić, ma - tu - lu mo - ja

Kompozytor wykorzystał w swoim utworze materiał muzyczny z przykładu nr 28, jednak struktura tekstowa utworu pochodzi z pieśni z przykładu nr 27.

Melodia pieśni posiada budowę AABBA₁. Jak pisze Aleksander Pawlak:

W zespole tym mamy kolistą budowę rytmiczną, polegającą na powtórzeniu pierwszego względnie pierwszego i drugiego członu rytmicznego w zakończeniu zwrotki, przy czym część środkowa jest skontrastowana²³³.

Michał Gozdek w swoim utworze wykorzystuje tekst kujawskiej pieśni ludowej z jednego z wariantów źródłowych, zapisany przez badaczy w 1955 roku w Kłóbce (powiat włocławski). Jego wykonawczynią była tamtejsza mieszkanka Marianna Woźniak, urodzona w 1889 roku²³⁴. Kompozytor zawarł w swoim utworze wszystkie zwrotki kujawskiej przyspiewki.

²³¹ B. Krzyżaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski, op. cit., s. 48.

²³² L. Stankiewicz, W. Tomaszewski, op. cit., s. 12.

²³³ A. Pawlak, *Zasady...*, op. cit., s. 10.

²³⁴ B. Krzyżaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski, op. cit.

- 1. Puo cōżeś mnie, matuś moja, za mąż wydała
kiedym ja się w gospuodarstwie nie rozeznała,
w gospuodarstwie trzeba robić,
a ja lubie ładnie chuodzić,
matulu moja.*
- 2. Dobrze było uu matuli w uokienku stojić,
co niedziela, co świonteczuo, to się ustroić,
a ja teraz robić musze,
mało kiedy ustroje się,
matulu moja.*
- 3. Nie było to, matuś moja, słuchać muzyki,
chłopcy grali i śpiewali żeby słowiki,
a teraz mie już nie grajóm,
dzieci na mnie jeś wołajóm,
matulu moja.*
- 4. Nie wiycie wy, matuś moja, co za przyczyna,
nie uużyje nic dobrygó za mynżym żóna,
tylkuo smutków, zły niedoli,
uod kłopotów głowa buoli
matulu moja*
- 5. Już uodjeżdżam, matuś moja, z domu twojygo,
nie zabyram nic uod ciebie swygo własnygo
już uodjyżdżam, nie żałuje,
za wychuowanie dziynkuje
matuli swoji.*

Każda z pięciu strof stanowi pentastych o asymetrycznej budowie wersyfikacyjnej 13+13+8+8+5. Treść warstwy tekstowej stanowi wypowiedź w pierwszej osobie liczbie pojedynczej, której nadawcą jest panna młoda. W poszczególnych strofach wspomina z tęsknotą przemijający okres beztroskiego panieństwa, porównując go do przyszłego, pełnego obowiązków i trudów życia. W swoim przesłaniu treść pieśni stanowi aluzję do

nowej, małżeńskiej drogi życiowej. W ostatniej ze strof panna młoda żegna się z domem rodzinnym, dziękując swojej matce za wychowanie.

W warstwie tekstowej odnaleźć można dużą liczbę przykładów gwarowej zamiany samogłoski *u* w spółgłoskę *ł*, np. w wyrazach *puo* [pło], *gospuodarstwie* [gosplodarstwie], *uod* [łod], *uodjyżdżam* [łodjyżdżam] oraz lenicji (osłabienia) nosowości w wygłosie, np. w wyrazach *grajóm*, *wołajóm*. W tekście występują także liczne przykłady zamiany samogłoskowej, np. w słowach *mynżym* (czyli mężem), *żóna* (czyli żona), *własnygo* (czyli własnego).

Utwór *Puo cóżeś mnie, matuś moja* Michała Gozdka rozpoczyna fragment w fakturze polifonizującej. Pokaz tematu zaczerpnięty z kujawskiej pieśni ludowej prezentowany jest przez głos sopranowy w dynamice *piano* i charakterze *dolce espressivo*. Do rzewnej melodii prowadzącej, od taktu 4 dołącza się głos tenorowy, którego linia melodyczna zbudowana jest na pochodach sekundowych. W taktach 5-8 stały, burdonowy dźwięk toniczny kompozytor umiejscowił w głosie basowym. Od taktu 9 głosy prowadzone są w fakturze homofonicznej w dynamice *pianissimo*. Temat przewodni kompozytor powierzył głosowi sopranowemu, przenosząc go następnie od taktu 13 do głosu basowego. Część A kończy trzykrotne powtórzenie słów *matulu moja*, poprzez dialog głosu sopranowego, altowego i tenorowego z głosem basowym.

Część B zawiera w sobie materiał tekstowy drugiej zwrotki kujawskiej pieśni. Początkowy spokojny charakter utworu ulega w tej części stopniowemu rozwojowi. Poprzez zastosowanie zwiększonego poziomu dynamicznego, szerszego ambitusu dźwiękowego oraz kilkutaktowej modulacji, kompozytor przeprowadza w części B kolejne myśli tematyczne, których kulminację stanowią dialogujące pomiędzy głosem sopranowym i tenorowym jednotaktowe motywy o łukowym i opadającym układzie melicznym (takty 31-34). Część B kończy dwukrotne powtórzenie słów *matulu moja* w głosie basowym i sopranowym, aż do zamierania tonikalizującego dźwięku *f* we wszystkich głosach.

Początek części C oparty na tonacji *f*-moll i dynamice *forte*, zawiera w sobie trzecią zwrotkę kujawskiej pieśni. Szeroko brzmiące piony akordowe wraz z kolejnymi modulacjami sprawiają, iż część C odznacza się pełnią brzmienia. Kolejne, osadzone i pełne energii motywy doprowadzają do nagłej zmiany charakteru w części D.

Od taktu 54 rozpoczyna się pełna ekspresji i tanecznego charakteru część D, wykonywana tylko przez głosy męskie. Kompozytor zmienia uprzednie tempo części, określając jego wartość na $\text{♩} = 82$ oraz jej charakter poprzez zastosowanie określenia *energico e marcato*. Oberkową część D rozpoczyna głos basowy z powtarzającym się układem rytmicznym $\text{♩} + \text{♩}$ w interwale kwinty czystej, która oparta jest na słowach *matuś moja*. Od taktu 58 temat przewodni wraz z tekstem czwartej zwrotki Michał Gozdek umiejscawia w głosie tenorowym, opartym o akompaniament głosu basowego, przypominający instrumentalny charakter o ludowej proveniencji. Powtarzalność, motoryczność i ekspresja podkreślana muzyczną akcentacją oddaje w pełni taneczną energię części D.

Część E stanowi ewolucję myśli kompozytorskiej zapoczątkowanej w poprzedniej części. Od taktu 74 konstrukcja tej części zbudowana jest z dwóch wyraźnych płaszczyzn muzycznych. Jedną stanowi warstwa muzyczno-rytmiczna osadzona w głosach męskich. Oktawowo-kwintowe synchroniczne piony akordowe wraz z powtarzającą się rytmiką i tekstem w głosie tenorowym i basowym stanowią podstawę struktury harmoniczej części E, oddającą taneczny obraz oberka. Druga płaszczyzna umiejscowiona jest w głosach żeńskich. Kompozytor przeprowadza melodię prowadzącą pomiędzy głosem sopranowym i altowym z wykorzystaniem ostatniej zwrotki kujawskiej pieśni.

Finalną część utworu stanowi coda rozpoczynająca się w takcie 92. Kompozytor osiąga gradację dynamiczną i harmoniczną poprzez wprowadzanie kolejnych głosów w opóźnieniach jednotaktowych, kończąc utwór mocnym akcentem dwóch ostatnich wartości ósemkowych opartych na akordzie B-dur bez tercji.

Z punktu widzenia wykonawczego, kompozycja Michała Gozdka odznacza się dwoma głównymi problemami. Kompozycję cechuje skrajny charakter poszczególnych części, które wymagają od zespołu odmiennego sposobu wykonania. Fragmenty A i B odznaczają się dużą dozą rzewnej śpiewności i kantylenowego traktowania poszczególnych fraz i tematów muzycznych w połączeniu z niskim poziomem dynamicznym. Z uwagi na zastosowanie w tych częściach licznych alteracji i rozbudowanych modulacji, trzy pierwsze części utworu wymagają szczególnej dbałości o intonację i zestrojenie poszczególnych akordów. Część C, będąca kulminacją utworu, wymaga od zespołu wykonawczego szerokiego brzemienia nastających po sobie pionów

Przykład nr 29. Michał Gozdek *Puo còžeś mnie matuś moja* (takty 74-75)

T. *f* ma - tuś mo - ja,

B. *f* ma - tuś mo - ja,

W części E trudności w sekcji żeńskiej powodowały takty 86-90. Poniższy przykład przedstawia fragment pieśni z dialogującymi motywami w głosach żeńskich z zaznaczonymi ćwierćnutami wymagającymi skrócenia.

Przykład nr 30. Michał Gozdek *Puo còžeś mnie matuś moja* (takty 87-90)

87

S.

A.

a₁

a

a₁

a₁

135

prawidłowości agogicznej należy skrócić ostatnią ćwierćnutę z danego motywu, przypadającą na pierwszą miarę w takcie. Dzięki temu głosy żeńskie zrealizują równo nowy motyw rozpoczynający się od drugiej miary w takcie.

Konstrukcja muzyczna i charakter poszczególnych części w utworze *Puo còžeś mnie matuś moja*, implikują także problemy w aspekcie techniki manualnej. Pomimo zachowanej przez cały utwór ciągłości metrycznej (metrum 3/4), części osadzone w charakterze oberkowym należy realizować z zastosowaniem schematu metrycznego „na raz”. Pełne ekspresji i zdecydowane gesty dyrygenta „na raz”, wyzwolą w tych częściach taneczną energię i podkreślenie pierwszej miary w każdym takcie. W częściach A, B i C należy zastosować schemat metryczny „na trzy”.

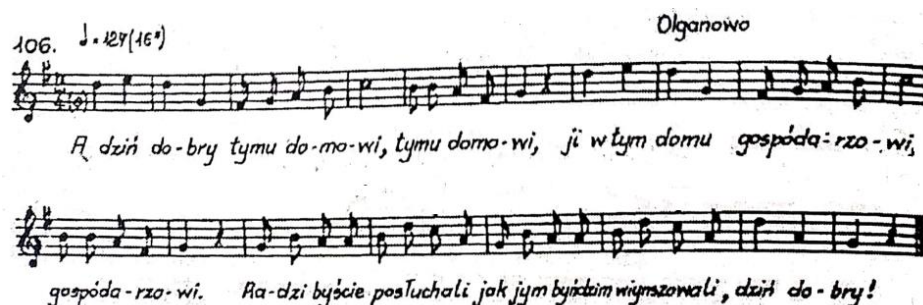
3.11 Marcin Kopczyński *A dzień dobry tymu domowi*

Kompozycja Marcina Kopczyńskiego *A dzień dobry tymu domowi* powstała w 2020 roku. Przeznaczona jest na czterogłosowy chór mieszany a cappella. Składa się z 87 taktów, z zastosowaniem faktury homofonicznej. Charakteryzuje się polimetrią sukcesywną oraz zróżnicowaniem poziomów dynamicznych i agogicznych. W strukturze rytmicznej przeważają wartości ćwierćnutowe i ósemkowe. Kompozytor określa tempo oznaczeniem *allegro con brio, energico*. Ambitus poszczególnych głosów w utworze jest następujący: sopran d¹-e², alt h-g¹, tenor f-e¹, bas G-h. Rozpiętość interwałowa poszczególnych głosów mieści się w ich skali i wynosi interwał nony w głosie sopranowym, seksty w głosie altowym, septymy w głosie tenorowym i decymy w głosie basowym. Ambitus utworu z perspektywy wertykalnej (pionowej) obejmuje dwie oktawy i sekstę wielką – od dźwięku G do e². Materiał dźwiękowy osadzony jest w tonacji G-dur, a pod względem konstrukcji harmonicznego przeważają w utworze połączenia toniczo-subdominantowe.

Utwór *A dzień dobry tymu domowi* powstał na kanwie ludowej pieśni o zbieżnym tytule wykonywanej na zakończenie pierwszego dnia wesela podczas obchodu gości weselnych i kapeli przez całą wieś, grających i śpiewających pod oknami domostw. Należy zatem do grupy pieśni nazywanych na Kujawach *Na dzień dobry*. Wspomniana pieśń, w wariantach melodyczno-tekstowych, została zarejestrowana przez wielu badaczy w różnych miejscowościach, m. in w Brześciu (powiat inowrocławski), Dobiegniewie,

Olganowie Rakutowie i Smółsku (powiat włocławski) oraz Witowie (powiat radziejowski).²³⁵

Przykład nr 31. *A dzień dobry tymu domowi* (wersja oryginalna)²³⁶



Melodia pieśni, zapisana w metrum 2/4, sklasyfikowana została do typu o budowie rytmicznej AAB. Aleksander Pawlak w swojej publikacji pisze:

„W zespole tym mamy kolistą budowę rytmiczną, polegającą na powtórzeniu pierwszego [...] członu rytmicznego [...]”²³⁷.

W publikacjach dotyczących kujawskiego repertuaru weselnego, odnaleźć można szereg wariantów melodycznych pieśni *A dzień dobry tymu domowi*, których tempo oscyluje między $\text{♩} = 100$, a $\text{♩} = 127$. Materiał dźwiękowy melodii oparty jest na skali diatonicznej G-dur.

Oryginalna wersja pieśni *A dzień dobry tymu domowi* posiada kilka zwrotek, w których występują strofy o asymetrycznej budowie wersyfikacyjnej. Pierwsze dwa wersy posiadają strukturę dziewięciosylabową, a trzeci i czwarty ośmiosylabową. W zakończeniu strofy pojawia się trzysylabowe zawołanie *dzień dobry*. Marcin Kopczyński w swojej kompozycji wykorzystuje tylko pierwszą zwrotkę pieśni, której tekst przedstawia się następująco.

A dzień dobry |: tymu domowi :|
ji w tym domu |: gospodarzowi, :|
radzi byście posłuchali,
jak jym byńdziym winszowali,

²³⁵ B. Krzyżaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski, op. cit.

²³⁶ B. Krzyżaniak, *Zwyczaj...*, op. cit. s. 316.

²³⁷ A. Pawlak, *Zasady...*, op. cit., s. 10.

dziń dobry.

Struktura tekstowa zwrotki jest przez kompozytora modyfikowana na potrzeby konstrukcji utworu. W treści tekstu pieśni zawarte jest powitanie i oddanie honorów dla domu weselnego i jego gospodarzy, czyli pary młodej oraz ich rodziców. Treść niesie ze sobą także gratulacje z okazji wstąpienia w związek małżeński.

Już w samym tytule pieśni widnieją słowa z kujawskiej gwary. Zamiast występującego we współczesnym języku słowa *dzień* widnieje gwarowe *dziń* (w niektórych wariantach *dziyń*). Zdaniem Zofii Sawaniewskiej-Mochowej w kujawskiej wymowie znaleźć można przykłady, gdy „samogłoski artykułowane są jako dźwięki pośrednie w zależności od sąsiedztwa innych głosek”²³⁸. W przypadku słowa *dziń*, samogłoska *e* po spółgłoskach miękkich została sprowadzona do realizacji *i* lub *iy*. Do przykładów gwarowych znajdujących się w tekście należy także określenie *jym byńdziym*, czyli im będziemy. W tekście odnaleźć można także określenie pochodzące z języka staropolskiego: *radzi byście* – „jako określenie orzeczenia chętnie, z ochotą, z własnej woli coś czyniący, gotów do czegoś”²³⁹ oraz słowo *winszować* oznaczające gratulować.

Kompozycja Marcina Kopczyńskiego tworzy formę *quasi* ronda o budowie formalnej a, b, a¹, c, łącznik, d, b¹, a², coda.

Tabela nr 12. Schemat budowy formalnej utworu *A dziń dobry temu domowi*

Odcinek	Takty	Tempo	Metrum
Refren a	1-18	<i>Allegro con brio, poco rall.</i>	4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 6/4, 4/4
kuplet b	19-26	<i>a tempo, semplice</i>	6/4
Referen a ¹	27-41	<i>con vigore, poco rall.</i>	4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 6/4, 4/4
Kuplet c	42-56	<i>a tempo, poco rall.</i>	4/4, 6/4
Łącznik	57-60	<i>a tempo, giocoso, poco rall.</i>	4/4
Kuplet d	61-67	<i>Maestoso, espressivo, cantabile, poco rall.</i>	5/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4
Kuplet b ¹	68-71	<i>a tempo, semplice</i>	6/4

²³⁸ Z. Sawaniewska-Mochowa, op. cit., s. 30.

²³⁹ B. Sieradzka-Baziur, hasło: *Rad*, w: *Słownik pojęciowy języka staropolskiego*, [online]. Dostęp w Internecie: <https://spjis.iip.pan.pl/haslo/index/13800> [dostęp: 22 lipca 2023].

Refren a ²	72-84	<i>con vigore, poco rall. molto allargando</i>	4/4, 2/4, 4/4, 6.4, 4/4, 6/4
Coda	85-87	<i>Vivace, poco rall.</i>	4/4

Kujawska pieśń ludowa, będąca inspiracją do stworzenia utworu przez Marcina Kopczyńskiego, nie jest wykorzystana w pełnej formie. Kompozytor modyfikuje znacznie jej materiał dźwiękowy na potrzeby swojego utworu. Porównując ją z zapisem partyturowym, można dostrzec, iż już od drugiego taktu tego utworu kompozytor opracowuje jej meliczne wariacje. Kompozycja przybiera formę *quasi* ronda, z wyraźnymi kupletami i zmiennymi pod względem długości refrenami. Rozpoczyna się od pokazu refrenu w fakturze polifonizującej. Jego temat prezentuje głos sopranowy, do którego w nieregularnych opóźnieniach dołączają głos altowy i tenorowy. Od wejścia głosu basowego w takcie 10 następuje homofoniczny pokaz refrenu, którego wysoki poziom dynamiczny *fortissimo* ulega ściszeniu na przestrzeni kilku taktów, aż do zwolnienia w takcie 18 w dynamice *pianissimo*, zapowiadający kolejną część.

Pierwszy kuplet rozpoczyna się w takcie 19, w którym kompozytor wpisuje także oznaczenie powrotu do tempa początkowego (*allegro con brio*). Omawiana część charakteryzuje się dialogowaniem motywów melodyczno-rytmicznych pomiędzy sekcją głosową męską i żeńską. W głosie sopranowym i altowym motywy składają się ze struktury rytmicznej opartej na czterech ćwierćnutach i półnucie, natomiast w głosie tenorowym i basowym na czterech ósemkach i półnucie. Kuplet pierwszy charakteryzuje się mniejszym poziomem dynamicznym niż refren, jednak gradacja dynamiczna prowadzona jest przez całą jego przestrzeń, aż do kolejnego pokazu refrenu w takcie 27.

Dynamika *fortissimo* wraz z nagłymi jej zmianami oraz określenie wykonawcze *con vigore* charakteryzują kolejny refren prezentowany w taktach 27-41. Ponownie od taktu 36 kompozytor wprowadza *decrescendo* trwające aż do zakończenia refrenu wraz ze zwolnieniem w takcie 41.

W takcie 42 rozpoczyna się drugi kuplet, składający się z dwóch odcinków o praktycznie identycznej budowie, opartych na tekście *radzi byście posłuchali*. Odcinek pierwszy składa się z 7 taktów, natomiast drugi z 8 taktów. W każdym z nich kompozytor wprowadza dialogowanie sekcji głosowych naprzemiennie z fragmentami synchronicznymi pod względem rytmu i tekstu. Podobnie jak w kupiecie pierwszym,

dynamika prowadzona jest w niższych poziomach dynamicznych. Jej zwiększenie następuje w takcie 56, prowadzącym do kulminacji utworu w takcie 57.

Kolejny czterotaktowy fragment (takty 57-60) prowadzony wartościami ósemkowymi z tekstem *jak im byńdzim winszowali* stanowi krótki łącznik i jest zapowiedzią do części *Maestoso* w takcie 61. Jej ekspresję i śpiewność podkreśla kompozytor oznaczeniami wykonawczymi w takcie 63. Niniejszy fragment to siedmiokrotne zawołanie *dziń dobry* w każdym z taktów. W takcie 68 kompozytor wprowadza czterotaktowy motyw tematyczny znany z pierwszego kupletu oraz następuje powrót początkowego tempa utworu *allegro con brio*. Ostatni pokaz refrenu (takty 72-84) kończy się zdecydowanym zwolnieniem (*molto allargando*) i wyciszeniem (*pianissimo*). Nagła zmiana charakteru, tempa i dynamiki względem poprzedniego taktu następuje w codzie, którą kompozytor zawarł w trzech ostatnich taktach utworu. Realizowana w tempie *vivace* w dynamice *fortissimo* podkreśla finałową ekspresję utworu *A dzień dobry tymu domowi* Marcina Kopczyńskiego.

Dzięki ścisłej diatonice oraz nieskomplikowanym połączeniom harmonicznym, omawiana kompozycja nie sprawiała chórzystom trudności w procesie odczytania materiału dźwiękowego. Od samego początku procesu przygotowawczego należy zwracać szczególną uwagę na podkreślenie mocnych części taktów, które formują prawidłową akcentację słów, np. A dzień do-bry. Nieznaczne trudności w trakcie pracy nad utworem pojawiały się w kupletach pierwszym i drugim, spowodowane niewytrzymywaniem przez wykonawców występujących w nich wartości półnut. Poniższy przykład przedstawia fragment pieśni z zaznaczonymi wartościami półnut w poszczególnych głosach.

Przykład nr 32. Marcin Kopczyński *A dzień dobry tymu domowi* (takty 19-21)

The musical score shows four staves for different vocal parts. The lyrics are written below the staves. The score includes piano dynamics (*p*, *mp*) and tempo markings (*a tempo*, *semplice*). The lyrics are: "A dzień do - bry A dzień do - bry A dzień do - bry ty - mu do - mo - wi ty - mu do - mo - wi gos - po - da - rzo - wi gos - po - da - rzo - wi". The score is for tacts 19-21 of the piece.

Te najdłuższe wartości rytmiczne w utworze stanowią w tych fragmentach tło harmoniczne dla głosu odpowiadającego w dialogu. Należy uwrażliwić chórzystów na nieskracanie występujących wartości półnutowych.

Na pierwszy plan aspektu wykonawczego kompozycji Marcina Kopczyńskiego wysuwa się element dynamiczny. Płaszczyzny głośności dźwięków zastosowane przez kompozytora, ich zróżnicowanie i nagromadzenie, przekładają się na energetyczność całego utworu. Z uwagi na podobieństwa motywiczne formy, brak realizacji przez zespół wykonawczy wyraźnych zmian dynamicznych zapisanych w partyturze, będzie powodować jego jednostajność i monotonność. Praca nad dokładnością realizacji dynamiki występującej w utworze jest jednym z najważniejszych aspektów podczas jego procesu przygotowawczego. Zagwarantuje kompozycji różnorodność oraz radosny i żywiołowy wydźwięk. W szczególności w momentach wyciszania niekiedy na przestrzeni kilku taktów poszczególnych fraz, należy zwrócić uwagę na aktywność chórzystów, aby *decrescendo* nie doprowadziło do spadku energetycznego wykonawców.

W aspekcie techniki manualnej autorka zastosowała schemat metrum ruchowego „na dwa”, pomimo zapisanej w taktach ćwierćnutowej jednostki metrycznej. Powyższy sposób zagwarantuje podkreślenie głównych miar w takcie, co przełoży się na prawidłową prozodię słów oraz wrażenie lekkości fraz muzycznych. Należy zwrócić także szczególną uwagę na manualne ruchy zwalniające oraz przygotowujące do nowego tempa. Precyzyjność techniki dyrygenckiej w zwolnieniu i powrocie do tempa przełoży się na równe wykonanie tych fragmentów przez chórzystów.

Rozdział IV

ZNACZENIE ROLI DYRYGENTA W PRZYGOTOWANIU KUJAWSKICH PIEŚNI LUDOWYCH

Przygotowanie dzieła artystycznego, jakim był koncert pt. *Kujawskie pieśni weselne*, składało się z wielu etapów, podczas których rola dyrygenta jako muzyka, organizatora i głównego kreatora była znacząca i wieloaspektowa. Wymaga to od chórmistrza wielu predyspozycji muzycznych i pozamuzycznych, które wpłyną na wysoki poziom całego wydarzenia.

Z uwagi na chęć ubogacenia literatury chóralnej związanej z tematyką kujawskiej muzyki ludowej oraz poszerzenia repertuaru w tym zakresie, autorka pracy podjęła się współpracy z kompozytorami związanymi z regionem Kujaw. Głównym celem było stworzenie przez nich nowych artystycznych opracowań pieśni ludowych o wspomnianej tematyce. Aby zrealizować wcześniej opisany pomysł, wstępnym zadaniem autorki pracy była koncepcja dzieła artystycznego. Etap ten wymagał od dyrygenta poszukiwania i znalezienia w dostępnej literaturze etnomuzykologicznej kujawskich melodii weselnych, które miały być następnie opracowane artystycznie przez kompozytorów. Przegląd publikacji z zakresu kujawskiej muzyki ludowej zakładał wybór jak największej liczby wariantów źródłowych kujawskich pieśni, które wykonywane były przez Kujawiaków podczas etapów obrzędu weselnego. Autorka pracy z bogatego repertuaru weselnego starała się wybrać te pieśni, które były najbardziej znane na tym terenie i najczęściej wykonywane. Pozyskanie licznych wariantów melodycznych i tekstowych danej pieśni weselnej zagwarantowało kompozytorom większe możliwości artystycznej inspiracji. Różnorodność wariantowa kujawskich melodii źródłowych, dostępnych w publikacjach etnomuzykologicznych, dała twórcom szerszą wizję ich artystycznej kreacji. Z wielu melodii ludowych składających się na dzieło artystyczne, kompozytorzy wykorzystywali jednocześnie tematy, motywy lub teksty z różnych wariantów terenowych danej pieśni. Przyczyniło się to do ukazania w utworach bogactwa i odmienności wariantowych kujawskich pieśni weselnych.

Kolejnym etapem było przekazanie kompozytorom informacji dotyczących zespołów wykonawczych biorących udział w koncercie. Tworząc swoje opracowania,

kompozytorzy mieli już świadomość, dla którego z zespołów i dla jakiego rodzaju chóru przygotowują utwory. Autorka pracy przedstawiła twórcom wszelkie informacje dotyczące składu osobowego i głosowego poszczególnych chórów, ich możliwości i umiejętności wokalne, muzyczne oraz techniczne. Zagwarantowało to dobór środków kompozytorskich, które zostały zastosowane w utworach do możliwości i poziomu zaawansowania muzycznego wykonawców biorących udział w dziele artystycznym.

Opracowanie artystyczne kujawskich pieśni weselnych, wymagało także od kompozytorów zapoznania się z charakterystyką muzyki ludowej regionu Kujaw. W tym celu autorka przygotowała i przekazała wykaz najważniejszych informacji dotyczących kujawskiej muzyki ludowej. Należały do nich przede wszystkim takie elementy jak: metryka, agogika, skalowość, artykulacja, klasyfikacja i budowa pieśni, funkcyjność, wykonawstwo oraz ich charakter. Zawarła także informacje dotyczące specyfiki gwary kujawskiej oraz obrzędowości weselnej Kujawiaków (opis poszczególnych etapów, znaczenie, symbolika i funkcyjność pieśni weselnych). W odczuciu autorki przygotowanie wspomnianego wykazu ułatwiło kompozytorom oddanie w utworach przez nich skomponowanych charakteru i ducha kujawskiej muzyki ludowej.

Kolejnym etapem była wstępna analiza partytur celem poznania zawartego w nich materiału muzycznego. Etap ten odznaczał się bezpośrednimi konsultacjami autorki pracy z każdym z kompozytorów. Niektóre utwory wymagały nieznacznych poprawek edytorskich bądź czysto muzycznych, celem dostosowania opracowanego przez nich materiału muzycznego do możliwości wykonawczych danego zespołu. Dla autorki pracy etap ten umożliwił także poznanie pomysłu i wizji kompozytorskiej danego utworu. Odczucia kompozytora dotyczące skomponowanego przez niego utworu, wpłynęły na autorkę pracy, ułatwiając zrozumienie jego artystycznej koncepcji. W jej opinii zagwarantowało to subiektywne odczucie przez nią zasad organizacji materiału muzycznego poszczególnych utworów, które przełożyło się na wydźwięk interpretacyjny poszczególnych kompozycji.

Niezmierznie ważnym etapem, a zarazem zadaniem dla chórmistrza, była praca autorki z partyturami przed przystąpieniem do realizacji utworów z zespołami wykonawczymi. Analiza wszystkich kompozycji pod względem zawartego w nich materiału muzycznego oraz występującej faktury, środków i technik kompozytorskich,

warstwy tekstowej oraz poszczególnych elementów dzieła muzycznego była obowiązkowym zadaniem dyrygentki przed przystąpieniem do pracy z wykonawcami. Wnikliwa analiza partytury pozwoliła autorce pracy dostrzec fragmenty wymagające szczególnej uwagi podczas prób. Bardzo istotnym elementem przygotowującym do pracy z chórem, było także opanowanie przez dyrygentkę każdej partii głosowej w poszczególnych utworach oraz zapoznanie się z ich warstwą harmoniczną przy pomocy instrumentu. Przyczyniło się to do korygowania pojawiających się błędów podczas prób z chórem. Przygotowanie dyrygenta do pracy z zespołami powinno odbywać się także w aspekcie techniki manualnej. Wcześniejsze zapoznanie się autorki pracy z partyturami oraz ich opanowanie od strony techniki dyrygowania, wpłynęło korzystnie na uzyskanie od wykonawców zamierzonych efektów. W celu przyspieszenia tempa pracy oraz efektywności każdej z prób, dyrygent powinien także rozplanować zakres swoich działań. Koncepcja i plan każdej próby przygotowane przez autorkę pracy, przyczyniły się do ich sensowności oraz pozwoliły skupić się jej na tych elementach i problemach, które wymagały ich opanowania i ćwiczenia. Wszystkie wyżej wymienione aspekty, w dużej mierze miały wpływ na szybsze przygotowanie utworów przez zespoły wykonawcze.

Następny etap odnosił się do pracy nad nowymi utworami z poszczególnymi chórami. W koncercie będącym prezentacją dzieła artystycznego, udział wzięły cztery zespoły chóralskie: Chór młodzieżowy *Canto* Zespołu Szkół Muzycznych im. Czesława Niemena we Włocławku, Chór kameralny *Akolada* przy Bydgoskiej Szkole Wyższej w Bydgoszczy, Zespół żeński Chóru Kameralnego Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy oraz Chór *Lutnia Nova* miasta Aleksandrowa Kujawskiego. Autorka pracy zaangażowała wyżej wymienione zespoły z uwagi na ich działalność artystyczną na terenie Kujaw. Dobór wykonawców podyktowany był także chęcią stworzenia nowych utworów o tematyce kujawskiej muzyki ludowej na różne składy wykonawcze i poziomy trudności. Dyrygent podejmujący się realizacji tego typu utworów musi mieć świadomość ogromnej odpowiedzialności za stworzenie i zaprezentowanie takiego kształtu danego dzieła, dzięki któremu ukazana zostanie ich autentyczna wartość. Występowanie różnych problemów wykonawczych wiązało się z wieloma czynnikami: jednym z nich jest m.in. poziom zespołu, z którym dyrygent pracuje, co determinuje czas pracy nad rozczytywaniem utworu oraz treść uwag kierowanych w stronę wykonawców, które pomagają w rozwiązywaniu wymienionych

problemów. Każdy z chórów biorących udział w przygotowaniu kujawskich pieśni ludowych odznaczał się odmiennym poziomem wykonawczym, przygotowaniem muzycznym i wokalnym oraz średnią wieku chórzystów. Wymienione aspekty determinowały wybór metod, stylu i tempa pracy na próbach dostosowanych dla poszczególnego zespołu. Dyrygent ma za zadanie umiejętnie dobrać te metody, aby stały się efektywne i zrozumiałe dla każdego zespołu. Posługiwanie się adekwatnym i zrozumiałym językiem do danego chóru, odmiennym dla amatorów i półprofesjonalistów, młodzieży, studentów, osób dorosłych i seniorów, przyczyniło się z pewnością do szybszego opanowania przez chórzystów materiału muzycznego oraz wyegzekwowania od nich znaczących kwestii muzycznych, wokalnych i interpretacyjnych w utworach. Praca z czterema zespołami o różnym poziomie wykonawczym, stawia przed dyrygentem wyjątkowo trudne zadanie. Celem ułatwienia opanowania materiału muzycznego, autorka pracy dokonała także nagrań głosem poszczególnych partii wokalnych we wszystkich utworach. Dzięki tej metodzie chórzysci mieli możliwość przyswoić sobie swoją partię wokalną poza czasem przeznaczonym na próby. Wielu chórzystom nieczytającym biegle nut głosem lub z wykorzystaniem instrumentu, nagrania dydaktyczne usprawniły opanowanie partii wokalne. Opisane w tym akapicie informacje stanowiły meritum dyrygenckich zadań podczas przygotowania dzieła artystycznego.

Ostatnim etapem służącym realizacji koncertu składającego się na dzieło artystyczne była jego organizacja i koordynacja. Problemy, które pojawiły się w omawianym etapie, nie były związane z aspektami muzycznymi, jednak stały się niezwykle znaczące w kwestii przygotowania przedsięwzięcia artystycznego. Autorka pracy na tym etapie mierzyła się z wieloma trudnościami dotyczącymi pozyskania środków finansowych, promocji wydarzenia, przygotowania programu koncertu i słowa mówionego dla prelegenta, ustalenia harmonogramu próby akustycznej dla każdego z zespołów, przygotowania sali koncertowej, zapewnienia chórzystom zaplecza pozascenicznego, itp. Wymienione powyżej kwestie stały się również bardzo ważnym ogniwem działań i pracy dyrygenta w przygotowaniu dzieła artystycznego.

Mając na uwadze wszystkie wymienione powyżej aspekty, można stwierdzić, iż rola dyrygenta w pracy nad przygotowaniem dzieła artystycznego ma charakter interdyscyplinarny i wielokierunkowy. Jego praca rozpoczyna się od przygotowania wstępnej koncepcji dzieła artystycznego, poprzez współpracę z kompozytorami, pracę

nad materiałem muzycznym z chórem, aż do ostatecznego wykonania artystycznego poszczególnych kompozycji podczas koncertu. Wymaga to od dyrygenta dużego zaangażowania i posiadania istotnych, także pozamuzycznych, zdolności i umiejętności, jak: planowania czasu i zakresu pracy, predyspozycji organizacyjnych i koordynacyjnych, dokładności, skrupulatności i zorganizowania. Wachlarz muzycznych i pozamuzycznych umiejętności dyrygenta z pewnością wpłynie korzystnie na efekt końcowy dzieła artystycznego.

Zakończenie

Kujawy, jako jeden z regionów Polski, odznaczają się autonomią i odrębnością własnego folkloru. Kultura ludowa mieszkańców tego terenu, jego historia, strój, gwara, taniec i obrzędowość stanowią tradycję i spuściznę kraju. Niezwykle charakterystyczna i znacząca dla polskiej kultury jest także muzyka regionu Kujaw. Jej powierzchowna prostota, zgłębiająca w sobie bogactwo muzycznego kunsztu, różnorodność wyrazową i rozległość emocjonalną, stanowi jeden z filarów polskiej muzyki ludowej. Spośród obfitego repertuaru kujawskich pieśni, dominującą rolę pełnią w nim melodie związane z tematyką obrzędowości weselnej. Ich ukazanie i rozwój stały się motywacją do stworzenia dzieła artystycznego będącego przedmiotem niniejszego opisu.

Autorka pracy zaproponowała stworzenie nowych artystycznych opracowań na chóry a cappella, kompozytorom związanym z regionem Kujaw, a ich wykonanie zrealizowała z zespołami chóralnymi działającymi artystycznie na tym terenie. Przyczyniło się to do rozwoju, kultywowania i popularyzacji literatury chóralnej o tematyce kujawskich pieśni ludowych przez osoby związane z tym regionem.

Każde ze stworzonych artystycznych opracowań kujawskich pieśni weselnych na chór a cappella odznacza się pomysłowością i inwencją twórczą kompozytora. Dla każdego z nich kujawskie melodie ludowe oraz ich warstwa tekstowa stały się inspiracją do kreowania artystycznych wizji. W każdym z utworów odnaleźć można unikalny język muzyczny danego kompozytora. Poprzez użycie indywidualnych środków techniki kompozytorskiej z jednoczesnym zachowaniem estetyki kujawskiej muzyki ludowej, twórcy nadali utworom osobliwy wymiar. W każdym z nich można dostrzec swoisty i odmienny język oraz styl kompozytorski. Kompozycje odznaczają się także różnorodnością w aspekcie ich charakteru, emocjonalności i wewnętrznej energetyki. Wszystkie wyżej wymienione elementy sprawiają, że niniejsze opracowania charakteryzują się nowatorskim ujęciem muzyki ludowej. Z uwagi na ich odmienny poziom trudności oraz przeznaczenie na różne składy wykonawcze, kompozycje stanowią interesującą propozycję repertuarową, ubogacającą literaturę chóralną o tematyce muzyki ludowej.

Autorka pracy w opisie dzieła artystycznego przedstawiła szereg aspektów związanych z jego koncepcją. W zawartych rozdziałach ujęła informacje dotyczące znaczenia folkloru dla polskiej kultury, historii i etnografii regionu Kujaw,

charakterystyki jego kultury oraz muzyki. Odniosła się także do etymologii i genezy obrzędu oraz specyfiki kujawskiej obrzędowości weselnej. Dokonała także analizy formalnej artystycznych opracowań kujawskich pieśni weselnych pod względem ich struktury muzycznej, elementów dzieła muzycznego, użytych środków techniki kompozytorskiej, cytatów ludowych oraz ich warstwy tekstowej. Autorka pracy opisała także różnorodne problemy wykonawcze oraz te związane z techniką manualną. Wskazała także znaczenie roli dyrygenta oraz jego zadania w przygotowaniu dzieła artystycznego, na które składały się artystyczne opracowania kujawskich pieśni weselnych na chóry a cappella.

Kujawskie pieśni weselne ukazują wielką wrażliwość wszystkich kompozytorów, która przekazywana jest za pomocą różnorodnych pomysłów brzmieniowych, fakturalnych, pięknej melodyki, kolorystyki dźwiękowej oraz doboru aparatu wykonawczego. Są to kompozycje, które odnoszą się do tradycyjnej muzyki kujawskiej i w odpowiednim stylu zostały umieszczone w aparacie wykonawczym jakim jest chór.

Celem autorki było także zainteresowanie kujawską muzyką ludową wykonawców działających w ośrodkach na terenie całego kraju. Został on zrealizowany, gdyż niektóre z utworów stanowiących dzieło artystyczne niniejszego opisu, weszły do repertuaru innych chórów. Przykład stanowi kompozycja Piotra Jańczaka *Dyna*, którą wykonywał wejherowski chór mieszany *Cantores Veiherovienses* oraz chór Wydziału Dyrygentury, Jazzu, Muzyki Kościelnej i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej imienia Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy.

Aktywne manifestowanie własnej tożsamości regionalnej odbywa się poprzez uczestnictwo i działania na rzecz jego kultury. Należy mieć na uwadze, iż jednym z zadań współczesnych artystów, muzyków i kompozytorów jest nieustanne kultywowanie i propagowanie polskiej muzyki ludowej, będącej wartością kulturową i dziedzictwem narodowym, gdyż jak pisał polski kompozytor, dyrygent i pedagog Stanisław Kazuro:

Pieśń ludowa – to pieśń duszy i serca danego narodu, to pieśń ziemi, na której on mieszka [...]. Pieśń ludowa jest to nieskończona opowieść o życiu, miłości, cierpieniu i radościach tego ludu, który ją stworzył, jest księgą w której zapisuje lud swoją przeszłość i teraźniejszość, jakby historię swojego bytu. Pieśń ludowa – to jest żywy twór, zbudowany z krwi tętniącego serca.²⁴⁰

²⁴⁰ S. Kazuro, *Polska pieśń ludowa i jej znaczenie dla kultury narodowej*, Warszawa 1925, s. 15.

Bibliografia

- Araszkiewicz Feliks, *Rola obyczajowości i obrzędowości*, Warszawa 1974.
- Baculewski Krzysztof, *Historia muzyki polskiej*, t. VII, Warszawa 1996.
- Bielawski Ludwik, *Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji*, Warszawa 2001.
- Biernacka Maria, Frankowska Maria, Paprocka Wanda, *Etnografia polski. Przemiany kultury narodowej*, Wrocław 1981.
- Bobrowska Jadwiga, *Polski folklor muzyczny*, Katowice 1984.
- Borucki Marek, *Ziemia kujawska pod względem historycznym, jeograficznym, archeologicznym, ekonomicznym i statystycznym*, Włocławek 1882.
- Brückner Aleksander, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927.
- Brückner Aleksander, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1927.
- Burszta Józef, *Kultura ludowa - kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Warszawa 1974.
- Bystroń Jan Stanisław, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce: wiek XVI-XVIII*, t. II, Warszawa 1933.
- Bystroń Jan Stanisław, *Etnografia Polski*, Poznań 1947.
- Chybiński Adolf, *Przedślowie*, w: *Pieśni i Tańce Kujawskie*, U. Brzozowska, Kraków 1950.
- Chylińska Teresa, *Korespondencja. Karol Szymanowski*, t. I, Kraków 1982.
- Ciupak Edward, *Nowe obyczaje i obrzędy: szkice*, Warszawa 1977.
- Dahlig Piotr, *Julian Pulikowski i Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego w latach 1935-1939*, „Muzyka” 1993, nr 3-4.
- Dahlig Piotr, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, Warszawa 1987.
- Gloger Zygmunt, *Encyklopedia Staropolska*, t. III, Warszawa 1958.
- Gloger Zygmunt, *Geografia historyczna ziem dawnej Polski*, Kraków 1903.
- Gloger Zygmunt, *Słownik gwary ludowej w okręgu tykocińskim*, Warszawa 1894.

- Grabowski Józef, *Sztuka ludowa. Formy i regiony w Polsce*, Warszawa 1967.
- Guldon Zenon, *Kształtowanie się regionu kujawskiego w XII–XVIII w.*, „Literatura Ludowa” 1963, nr 2-3.
- Gwizdalanka Danuta, *100 lat z dziejów polskiej muzyki*, Kraków 2018.
- Haur Jakub Kazimierz, *Oekonomika ziemiańska generalna*, Warszawa 1757.
- Hławiczka Karol, *Przyczynek do muzyki kujawskiej*, „Literatura Ludowa” 1964, nr 4.
- Jackowski Jacek, wkładka do płyty *Melodie Ziemi Kujawskiej*.
- Kazuro Stanisław, *Polska pieśń ludowa i jej znaczenie dla kultury narodowej*, Warszawa 1925.
- Kolberg Oskar, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, Kujawy, t. III, cz. I, Warszawa 1867.
- Kolberg Oskar, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, Kujawy, t. IV, cz. II, Warszawa 1867.
- Kolberg Oskar, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, Łęczyckie, t. XXII, Wrocław-Poznań 1964.
- Kolberg Oskar, *Pieśni ludu polskiego*, Warszawa 1857.
- Kossak Zofia, *Rok Polski. Obyczaj i wiara*, Warszawa 1958.
- Kotarbiński Tadeusz (red.), *Wielka encyklopedia powszechna*, t. XIII, Warszawa 1970.
- Krzyżaniak Barbara, Pawlak Aleksander, Lisakowski Jarosław, *Polska pieśń i muzyka ludowa*, t. I, cz. I, Kraków 1974.
- Krzyżaniak Barbara, Pawlak Aleksander, Lisakowski Jarosław, *Polska pieśń i muzyka ludowa*, t. I, cz. II, Kraków 1975.
- Krzyżanowski Julian, *Słownik folkloru polskiego*, Warszawa 1965.
- Kukier Ryszard, *Ludowe obrzędy i zwyczaje weselne na Kujawach*, Poznań 1975.

Kukier Ryszard, *Regionalizacja etnograficzna Kujaw (na podstawie samookreślenia ludu)*, w: *Prace komisji historii Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego*, Bydgoszcz 1963.

Kumaniecki Kazimierz, *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1986.

Lange Roderyk, Krzyżaniak Barbara, Pawlak Aleksander, *Folklor Kujaw*, Warszawa 1979.

Masłowski Karol, *Zarys etnografii Kujaw*, Włocławek, 1935.

Mielcarek-Krzyżanowska Barbara, *Folklor muzyczny w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Bydgoszcz 2021.

Mikułowska Halina, *Atlas polskich strojów ludowych. Strój kujawski*, Poznań 1953.

Moch Włodzimierz, Sawaniewska-Mochowa Zofia, *Słownik gwary i kultury Kujaw*, t. I, A-H, Bydgoszcz 2017.

Ogrodowska Barbara, *Polskie tradycje i obyczaje doroczne*, Warszawa 2004.

Ogrodowska Barbara, *Polskie tradycje i obyczaje rodzinne*, Warszawa 2017.

Pawlak Aleksander, *Folklor muzyczny Kujaw*, Kraków 1981.

Pełka Leonard. *Rytuały, obrzędy i święta od czasów słowiańskich po XX wiek*, Poznań 2022.

Reczek Stefan, *Podręczny słownik dawnej polszczyzny*, Wrocław 1968.

Respond Stanisław, *Słownik nazw etymologicznych miast i gmin PRL*, Wrocław 1984.

Sobierajski Zenon, *Gwary kujawskie*, Poznań 1952.

Sobiescy Jadwiga i Marian, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, Kraków 1973.

Sobieska Jadwiga, *Materiały do nauki o polskim folklorze muzycznym*, cz. III, Warszawa 1962.

Sobieski Marian, *Piosenki z Kujaw*, Kraków 1955.

Stankiewicz Leon, Tomaszewski Włodzimierz, *Folklor muzyczny Kujaw wschodnich w repertuarze kapeli „Spod Kowala”*, Bydgoszcz 1985.

Stasiakowa Sabina, *Jak się dawniej Kujawianki ubierały*, „Literatura Ludowa” 1963, nr 2-3.

Sulimierski Filip (red.), *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, Warszawa 1883.

Sydov Bronisław Edward, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, Warszawa 1955.

Szkułmowska Wanda, *Sztuka ludowa Kujaw. Przeszłość i teraźniejszość*, Bydgoszcz 1997.

Szkułmowska Wanda, *Ziemia rodzinna to Kujawy*, cz. I, Bydgoszcz 2006.

Thoms William, *Folklor*, „Literatura Ludowa” 1975, nr 6.

Turczynowiczowa Maria, *Oskar Kolberg: Dzieła Wszystkie. Korespondencja Oskara Kolberga*, t. LXIV, cz. I, Wrocław-Poznań 1965.

Uchyla-Zroski Jadwiga (red.), *Wartości w muzyce: wartości kształcące i kształtowane u studentów w toku edukacji szkoły wyższej*, t. II, Katowice 2009.

Woźniak Jolanta, *Polski folklor muzyczny*, Gdańsk 1995.

Znamierowska-Prüfferowa Maria, *Uwagi o sztuce ludowej Kujaw*, „Literatura Ludowa” 1963, nr 2-3.

Internetowe bazy danych:

<http://chorcanto.pl/> [dostęp: 18 września 2023].

<http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=leksykon&l2=569> [dostęp: 29 lipca 2022].

<http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=mapa-serwisu&l2=&l3=&l4=&l5=&l6=kobielszczyzna-przyspiewki> [dostęp: 27 lipca 2023].

<http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=mapa-serwisu&l2=kryteria-podzialu> [dostęp: 29 lipca 2022].

<https://chorakolada.pl/> [dostęp: 18 września 2023].

<https://chorkameralny.amfn.pl/> [dostęp: 18 września 2023].

<https://encyklopedia.pwn.pl/encyklopedia/sielanka.html> [dostęp: 5 sierpnia 2022].

<https://lukaszurbaniak.com.pl/> [dostęp: 18 września 2023].

<https://pismofolkowe.pl/artykul/muzyka-ludowa-a-tworczosc-kompozytorow-3480> [dostęp: 29 sierpień 2022].

<https://sjp.pwn.pl/doroszewski/kolasa;5440618.html> [dostęp: 10 września 2023].

<https://sjp.pwn.pl/doroszewski/obrzed;5462143.html> [dostęp: 11 lipca 2023].

<https://sjp.pwn.pl/doroszewski/obrzedowosc;5462145.html> [dostęp: 11 lipca 2023].

<https://spiewajmypolske.pl/utwory/chmiel/> [dostęp: 6 września 2023].

<https://spjs.ijp.pan.pl/haslo/index/13800> [dostęp: 22 lipca 2023].

<https://wsjp.pl/haslo/podglad/111576/nieboze> [dostęp: 7 września 2023].

<https://www.amuz.bydgoszcz.pl/wykladowcy/ad-dr-piotr-janczak/> [dostęp: 18 września 2023].

<https://www.amuz.bydgoszcz.pl/wykladowcy/mgr-szymon-godziemba-trytek/> [dostęp: 18 września 2023].

<https://www.amuz.bydgoszcz.pl/wykladowcy/st-wykl-dr-aleksandra-brejza/> [dostęp: 18 września 2023].

https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=495&litera=0&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl [dostęp: 18 września 2023].

https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=544&view=czlowiek&litera=12&Itemid=5&lang=pl [dostęp: 18 września 2023].

<https://www.polskieradio.pl/377/7415/Artykul/2370310,Oj-ty-chmielu-czyli-felieton-etnobotaniczny> [dostęp: 7 września 2023].

Aneksy

1. Wykaz utworów inspirowanych kujawską muzyką ludową w twórczości chóralnej kompozytorów polskich

Beciński Piotr, *Kujawskie pieśni ludowe* w opracowaniu na chór a capella, rok 2021.

Bojakowski Paweł, *Kujawiak* na chór mieszany, rok 1993.

Cwojdzński Andrzej, *Suita popularnych pieśni ludowych* na szkolne chóry 2 i 3 głosowe, solo sopranowe, wiolonczelę i z towarzyszeniem fortepianu op. 58 (cz. VII Kujawiak), rok 1998.

Daniłowska B.[n.n.], *Kapela* – kujawiak na chór męski, rok n.n..

Dąbrowski Florian, *Humoreska kujawska* na chór mieszany, rok 1954.

Dąbrowski Florian, *Suita kujawska* na sopran, 3-głosowy chór dziecięcy i małą orkiestrę symfoniczną do tekstów ludowych, rok 1946.

Dobrzański Tadeusz, *Trzy pieśni* na chór mieszany a cappella (cz. III Oberek kujawski), rok 1961.

Drażkowski W.[n.n.], *Fugetta na temat Chłopek ci ja chłopek* na chór mieszany i tenor solo, rok 1938.

Drażkowski W.[n.n.], *Jechoł chłop do młyna* na chór mieszany, rok 1938.

Hławiczka Karol, *Kujawy. Pieśni* na 1, 2 lub 3 głosy ze zbiorów p. Idalji Puławskiej, rok 1936.

Hundziak Andrzej, *Suita kujawska* na 3 chóry, rok 1985.

Jurdziński Kazimierz, *Trzy pieśni kujawskie* na chór mieszany, rok 1937.

Klukowski Józef, *Graj kapelo: krakowskie, kujawskie, kurpiowskie melodie i tańce* na chór mieszany z kapelą, rok 1961.

Konior Franciszek, *Śpiewnik chórów ludowych* (cz. VI Kujawiak), rok 1926.

Koszewski Andrzej, *Trzy tańce polskie* na chór żeński lub dziecięcy a cappella (cz. II Kujawiak), rok 1993.

Krzyński Mieczysław, *Życzenia żniwne*, pieśń a la kujawiak na 4-głosowy chór mieszany a cappella, rok 1977.

Lasocki Karol Józef, *Oj, świeci miesiąc* – kujawiak na chór mieszany, rok 1947.

Mayzner Tadeusz, *Kujawiak* na chór mieszany, rok 1938.

Michalski Andrzej, *A witajcie, witajcie*: suita kujawska, stylizowane pieśni i tańce ludowe na orkiestrę odeonową, chór i zespół taneczny, rok 2016.

Mielczarek F.[n.n.], *Kujawiak* na chór męski, rok 1938.

Moczyński Zygmunt, *Od Włocławka do Kruszwicy* – kujawiak na chór męski, rok 1948.

Noskowski Zygmunt, *Kujawiak* – melodia ludowa na chór męski a cappella, rok 1952.

Noskowski Zygmunt, *Pieśni wybrane* na chór męski a cappella (cz. XIII Kujawiak), rok 1981.

Noskowski Zygmunt, *Pieśni wybrane* na chór męski a cappella (cz. XX Kujawiak), rok 1981.

Noskowski Zygmunt, *Rozmowy* – humoreska kujawska na chór męski a cappella, rok 1952.

Nowowiejski Feliks, *Kujawiak* – słowiańska scena ludowa na 4-głosowy chór mieszany z orkiestrą, rok 1912.

Nowowiejski Feliks, *Kujawiak G-dur* na 4 głosowy chór mieszany z fortepianem, rok 1952.

Nowowiejski Feliks, *Kujawiak* na chór mieszany i orkiestrę, rok 1977.

Nowowiejski Feliks, *Kujawiak* op. 18 na chór i orkiestrę, rok 1952.

Nowowiejski Feliks, *Malowanki ludowe, Polskie wesele*: balet-opera w 1 akcie, 6 obrazach z prologiem na baryton solo, 4 głosowy chór mieszany i orkiestrę

symfoniczną (cz. II Zalecanki i kujawiak; cz. IV Pastereczka i 2 kujawiaki; cz. IX. Wiwat na Kujawach), rok 1925.

Nowowiejski Feliks, *Oberek D-dur*, pieśń z Kujaw na chór mieszany a cappella, rok 1977.

Nowowiejski Feliks, *Rozpleciony warkocz* – kujawska pieśń ludowa na chór męski, rok 1924.

Pancerzyński Stanisław, *Kujawiak* na chór mieszany, rok n. n.

Pfeiffer Irena, *Jadę ja drogą* – kujawiak na chór męski, rok 1963.

Pfeiffer Irena, *Oj kołysze się* – kujawska melodia ludowa na 4-głosowy chór żeński a cappella.

Pfeiffer Irena, *Wesele kujawskie* – suita ludowa na tenor, baryton i chór męski, rok 1963-64.

Poniecki Edward, *Na gody* – kujawiak na chór mieszany, rok 1949.

Poradowski Stefan Bolesław, *Dyli, dyli*, wariacje na temat ludowy z Kujaw na 4-głosowy chór mieszany, rok 1946.

Poradowski Stefan Bolesław, *Kujawiak* na chór męski a cappella op. 18 nr 3, rok 1935.

Poźniak Włodzimierz, *Kujawiak* na chór męski, rok 1943.

Renik A.[n.n.], *Kujawiak* na chór mieszany, rok n.n.

Riemer Bohdan, *Cztery dyny*, rok 1980.

Rybicki Feliks, *Łatwe chóry męskie*, 10 pieśni ludowych na 4-głosowy chór męski a cappella, (cz. VIII Kujawiak), rok 1947.

Ryling Franciszek, *Śpiewnik swojski: 30 polskich pieśni ludowych* na 3-głosowy chór mieszany a cappella (*Czerwone jabłuszko* z Kujaw; *Jak się zeszły cztery dyny* z Kujaw), rok 1973.

Ryling Franciszek, *Z całego kraju* – śpiewnik regionalny na 3-głosowy chór mieszany a cappella, (cz. XXV *Kiedy będzie słońce* z Kujaw, cz. 26 *Siedzi dudek* z Kujaw), rok 1966.

Sikorski Kazimierz, *Pójdiesz Ty* – kujawska melodia ludowa na 4-głosowy chór mieszany a cappella, rok 1948.

Sykulski Jacek, *Czerwone jabłuszko* na chór mieszany, rok 2014.

Sykulski Jacek, *Rytmy Świata* – suita chóralna (cz. 5 Kujawiak), rok 2016.

Szczepański Marian, *Hej Ty Wiśło* na chór mieszany, rok 2021.

Świder Józef, *Alla polacca*, polskie rytmy i melodie: Polonez, Kujawiak-oberek, Krakowiak na 4-głosowy chór żeński lub dziecięcy, rok 1986.

Walerian Styś, *Chłop se jestem* – kujawiak na chór męski, rok 1936.

Wiechowicz Stanisław, *Miesiączku świeć w okno moje*, Kujawiak-ballada na 8-głosowy chór mieszany, rok 1944.

Wiechowicz Stanisław, *Pod borem sosna* – kujawiak G na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną, rok 1952.

Wiechowicz Stanisław, *Uważ mamó raz* – kujawiak na 1 lub 2 głosy żeńskie z towarzyszeniem, rok 1947.

Wiechowicz Stanisław, *Uważ mamó raz* – kujawiak na chór żeński, fortepian i perkusję, rok 1961.

Wieczorek Jan Michał, *Pieśń o burmistrzance*: na motywach pieśni ludowej z Kujaw na 4-głosowy chór mieszany a cappella i solo tenor, rok 1949.

Woźny Michał, *Suita kujawska* na solo i chór mieszany a cappella, rok 1955.

Żukowski Otton Mieczysław, *Hejnał* – wybór pieśni na 4 głosy męskie (cz. LXXVIII Kujawiak).

2. Noty biograficzne kompozytorów artystycznych opracowań kujawskich pieśni weselnych na chór a cappella

Aleksandra Brejza

Ukończyła Państwową Szkołę Muzyczną I i II stopnia w Inowrocławiu, w klasie fortepianu Alojzego Drzewieckiego. Absolwentka Wydziału Kompozycji i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, w klasie kompozycji Franciszka Woźniaka. Wykładowca w rodzimej uczelni. Prowadzi zajęcia z kompozycji, technik kompozytorskich XX wieku, propedeutyki kompozycji i aranżacji. Uzyskała stypendia Ministra Kultury i Sztuki (1998) oraz Związku Kompozytorów Polskich (1989). Uczestniczyła w Międzynarodowych Kursach Kompozytorskich w Szombathely na Węgrzech (1992). Laureatka nagrody głównej I Uczelnianego Konkursu na Fugę, zorganizowanego przez Akademię Muzyczną w Bydgoszczy (1986). Dwukrotnie wyróżniona w Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim Młodego Kompozytora Związku Kompozytorów Polskich im. T. Bairda: za Kwartet smyczkowy (1989) oraz za *Ultimum moriena* na wielką orkiestrę symfoniczną (1993). Otrzymała I wyróżnienie na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim *Pomorski Siew św. Wojciecha* w Gdańsku za *Kantyczki* na chór mieszany (1996). Finalistka Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego *The London Prize*, zorganizowanego przez Londyński Chór Kameralny (2000) oraz laureatka II nagrody w Ogólnopolskim Konkursie Psalmodycznym w Katowicach (2002). Do ważniejszych kompozycji Aleksandry Brejzy należą: *Ody Horacego* na głosy solowe, chór i orkiestrę (1987), *En avance* na wielką orkiestrę symfoniczną (1988), *Kantyczki* na chór mieszany (1993), *Ultimum moriena* na wielką orkiestrę symfoniczną (1993), *Continuum* na orkiestrę smyczkową (1994), *Musica sphaerae* na chór i perkusję (1995), *Psalmus 95* na chór dziecięcy, mieszany i orkiestrę (1997), *Hommage a Bela Bartók* na kwartet smyczkowy (1998), *Psalm 95* na chór mieszany (2002), *Psalm 110* na chór mieszany (2002); *Lacrimosa* na chór i orkiestrę smyczkową (2003); *De profundis* na chór mieszany z organami (2004), *Stabat Mater* na chór mieszany i smyczki (2005), *Stocheia* na orkiestrę smyczkową (2006), *Hommage a nous* na fortepian (2006), *Maiandros* na flet i taśmę (2007), *Requiem* na sopran, baryton, chór i orkiestrę (2008-2009).

Szymon Godziemba-Trytek

Ukończył z wyróżnieniem studia kompozytorskie II stopnia w klasie Mariana Borkowskiego oraz studia w specjalności teoria muzyki w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. W roku 2019 uzyskał stopień doktora sztuk muzycznych w specjalności kompozycja w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Absolwent Podyplomowych Studiów Chórmistrzostwa i Emisji Głosu w rodzimej uczelni. Wykładowca w macierzystej uczelni na Wydziale Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku. Prowadził również wykłady z kompozycji chóralnej oraz muzyki chóralnej XX i XXI wieku na Podyplomowych Studiach Chórmistrzostwa i Emisji Głosu w bydgoskiej Akademii Muzycznej. Obecnie Szymon Godziemba-Trytek sprawuje funkcję dziekana Wydziału Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. W sezonie artystycznym 2016/2017 był kompozytorem-rezydentem w Chórze Polskiego Radia w Krakowie. Szymon Godziemba-Trytek jest laureatem nagród i wyróżnień w ogólnopolskich oraz międzynarodowych konkursach kompozytorskich, m.in.: I nagrody na XII International Composer Competition *Musica Sacra Nova 2016* w Cambridge za *Beatus vir* na chór mieszany a cappella (2016), I nagrody na międzynarodowym konkursie kompozytorskim *EACC12 Choral Composition Award* w Graz za *Beati* na chór mieszany a cappella (2012), I nagrody na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim *Fides et Ratio* za *Salomon* na chór i organy (2009), I nagrody na V Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim na Chóralną Pieśń Pasyjną za *O vos omnes* na chór mieszany a cappella (2012). Utwory Szymona Godziemby-Trytka znalazły się w repertuarach wielu festiwali, m. in. Warszawska Jesień, Poznańska Wiosna, Sacrum non Profanum, Gaude Mater, Legnica Cantat, Europäisches Festival für zeitgenössische geistliche Musik, International Choral Festival Missoula, Cork International Choral Festival. Jego kompozycje wykonywane były w Polsce i za granicą, m. in. w Armenii, Austrii, Hiszpanii, Irlandii, Niemczech, Rosji, USA, Wielkiej Brytanii, na Litwie, Ukrainie oraz we Włoszech. Kompozycje Szymona Godziemby-Trytka zostały opublikowane przez wydawnictwa krajowe i zagraniczne, m. in.: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, Schott Music w Mainz, Helbling Verlag w Innsbrucku oraz Carus-Verlag w Stuttgarcie. Laureat nagród oraz stypendiów artystycznych, takich jak np.: Stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego dla wybitnych młodych naukowców (2017-2019), Nagroda

Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za wybitne osiągnięcia w twórczości artystycznej (2012), Stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego za wybitne osiągnięcia (2012), Stypendium Prezydenta Miasta Bydgoszczy (2013).

Michał Gozdek

Absolwent Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy w czterech specjalnościach: fortepianu klasycznego w klasie Wiesławy Skrzypek-Ronowskiej, dyrygentury symfonicznej w klasie Wojciecha Michniewskiego, dyrygentury chóralnej w klasie Mariusza Kończala oraz prowadzenia zespołów jazzowych i muzyki rozrywkowej w klasie Andrzeja Zubka. Lider zespołu jazzowego *Michał Gozdek Trio*. W marcu 2021 roku ukazała się pierwsza płyta tego zespołu - *Let's do it* - z jego autorskimi aranżacjami. Michał Gozdek współpracuje również z takimi zespołami jak: *Alan Balcerowski Quintet* oraz *Eljazz Big Band*. Jako pianista wykonuje repertuar jazzowy i klasyczny. Dyrygent i założyciel Żeńskiego Zespołu Wokalnego *Re-kontra*. Michał Gozdek występował w kraju i za granicą, m. in: w Hiszpanii, Słowenii, Francji, Wielkiej Brytanii, na Litwie, w Szwajcarii, Niemczech, Stanach Zjednoczonych, Korei Południowej oraz Japonii. Do ważniejszych kompozycji Michała Gozdka należą: *Alleluja* na chór żeński, *Ave Maria* na chór mieszany, *Kyrie* na chór mieszany, *Gloria* na chór mieszany, *Pater Noster* na chór żeński, *Gloria* na chór żeński.

Marcin Gumiela

Ukończył z wyróżnieniem Wydział kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, w klasie kompozycji Marka Jasińskiego i Zbigniewa Bargielskiego oraz w zakresie teorii muzyki (2006). W marcu 2011 roku ukończył studia doktoranckie na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Wykładowca w rodzimej uczelni Wydziale Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku oraz w Państwowym Zespole Szkół Muzycznych im. Artura Rubinsteina w Bydgoszczy. Jego kompozycje były wykonywane w Polsce i poza jej granicami, m. in.: we Włoszech, Niemczech, Francji, Słowacji, Ukrainie, Białorusi i w Stanach Zjednoczonych. Znalazły się również w programach prestiżowych festiwali muzycznych, takich jak np.: Warszawska Jesień, Międzynarodowe

Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich, Sacrum Non Profanum w Trzemeszynie, Dialogi w Mińsku. W 2005 roku zdobył I nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim, zorganizowanym z okazji jubileuszu 30-lecia Akademii Muzycznej w Bydgoszczy oraz nagrodę Koła Młodych Związku Kompozytorów Polskich za Kwartet smyczkowy, który rok później wykonany został podczas Warszawskiej Jesieni przez Kwartet Camerata. W roku 2005 był stypendystą programu Socrates/Erasmus w Bańskiej Bystrzycy w Akademii Sztuk. W tym samym roku, jego muzyka została nagrana dla potrzeb filmu Katariny Misikovej – *Le parkour*. W 2007 roku został objęty czteroletnim programem opieki nad młodymi kompozytorami przez Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego. W latach 2009/2010 brał udział w międzynarodowym projekcie FABREC współpracując z teatrem Sorano w Toulouse (Francja). W lipcu 2008 ukazała się pierwsza płyta *Młodzi kompozytorzy w hołdzie Fryderykowi Chopinowi* wydawnictwa DUX, na której znalazła się kompozycja Marcina Gumieli *Le impressioni Fiorentini* na wiolonczelę i fortepian. Jego monograficzna płyta *Sacred Works* wydawnictwa DUX ukazała się w marcu 2011 roku, nagrana i zinterpretowana przez Marcina Nałecz-Niesiołowskiego, Chór i Orkiestrę Opery Filharmonii Podlaskiej. Do ważniejszych kompozycji Marcina Gumieli należą: *Litania loretańska do Najświętszej Maryi Panny* na sopran, tenor, chór mieszany i orkiestrę (2000), *Nie jak, ale dlaczego* do słów ks. Jana Twardowskiego na 8-głosowy zespół wokalny i bęben wielki (2002), *Laudate Dominum* na dwa chóry mieszane i męski zespół wokalny (2005); *Stabat Mater* na chór mieszany (2006), *Oscylacje neutrin I-IV* na instrumenty improwizujące i elektronikę (2010-2011), *Muzyczne opowieści dla dzieci*, słuchowisko muzyczne do wierszy Juliana Tuwima (2013), *Partytura na głosy zwierzęce* na chór mieszany (2015), *Symfonia czasu* na wiolonczelę solo, chóry, orkiestrę oraz media elektroniczne (2022).

Piotr Jańczak

Absolwent Akademii Muzycznej w Bydgoszczy na Wydziale Dyrygentury Chóralnej i Edukacji Muzycznej w klasie dyrygowania Janusza Staneckiego oraz Podyplomowego Studium Chórmistrzowskiego. Założyciel i dyrygent chórów: Międzyszkolnego Chóru *Canto*, Polskiego Chóru Męskiego oraz Wyrzyskiego Chóru *Canto*. Wraz z zespołami zdobył szereg nagród na międzynarodowych i ogólnopolskich

konkursach chóralnych. Wiele kompozycji Piotra Jańczaka zdobyło uznanie zostając utworami obowiązkowymi ogólnopolskich i międzynarodowych konkursów chóralnych, m. in.: w Wenecji, Rzymie, Bonn, Riva del Garda, Helsingborg i Neuchatel. W 2009 roku uzyskał stopień doktora sztuki muzycznej w dyscyplinie artystycznej dyrygentura. Wykładowca Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego Bydgoszczy. W 2016 roku uzyskał stopień doktora habilitowanego sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej dyrygentura. Jest laureatem wielu nagród i odznaczeń. Do najważniejszych należą: Osobowość Roku 2018 Powiatu Pilskiego, Nagroda Specjalna dla Najlepszego Dyrygenta IV Ogólnopolskiego Konkursu Chórów im. św. Jana Bosko w Aleksandrowie Kujawskim (2015), Brązowy Krzyż Zasługi (2012), Wyróżnienie dla Dyrygenta XXXI Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej Hajnówka 2012 w Białymstoku, Nagroda dla Najlepszego Dyrygenta IV Ogólnopolskiego Konkursu Chórów im. Wacława z Szamotuł (2010), Odznaka Honorowa nadana przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego *Zasłużony dla Kultury Polskiej* (2009), Medal Komisji Edukacji Narodowej (2005), Odznaczenie Zasłużony dla Rozwoju Kultury Wielkopolski (2003). Do najważniejszych kompozycji Piotra Jańczaka należą m. in.: *Libera me* na chór mieszany, *Kyrie* na chór mieszany, *De profundis clamavi* na chór mieszany, *Pater Noster* na chór mieszany, *Ave Maris Stella* na chór mieszany, *Miserere* na chór mieszany.

Marcin Kopczyński

Absolwent Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy kierunku kompozycja w klasie Franciszka Woźniaka oraz teoria muzyki. W 2010 roku uzyskał tytuł doktora sztuki w specjalności kompozycja i teoria muzyki. Obecnie wykładowca macierzystej uczelni oraz akompaniator Państwowej Szkoły Muzycznej w Inowrocławiu. Laureat wielu nagród i odznaczeń, m. in.: Stypendium Ministra Kultury i Sztuki (1996, 1997), Nagrody Prezydenta Inowrocławia za utwór na orkiestrę kameralną *Vivax* (1997), Nagrody Rektora Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, stypendium artystycznego Prezydenta Inowrocławia, Dyplomu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za szczególny wkład w rozwój szkolnictwa artystycznego (2013). Jego utwory wykonywane były w Polsce i za granicą, m. in.: w Niemczech, Hiszpanii, na Węgrzech, Litwie i Ukrainie. Kompozycje znalazły się w repertuarze takich wykonawców, jak np.: Polski Chór Kameralny *Schola Cantorum*

Gedanensis, Chór Polskiego Radia w Krakowie, Orkiestra *Amadeus*, Orkiestra Filharmonii Lwowskiej, Krzysztof Meisinger. Utwory wykonywane były m. in.: podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej *Gaude Mater* w Częstochowie. W 2008 roku została wydana pierwsza płyta monograficzna z utworami kompozytora – *Strumień myśli*. Trzy lata później ukazał się drugi album – *One man, a few shadows*. Marcin Kopczyński koncertuje także jako pianista. Wielokrotnie wykonywał i nagrywał własne kompozycje na fortepian. Do ważniejszych utworów Marcina Kopczyńskiego należą m. in.: *Lacrimosa* na sopran i fortepian (1990), *In Te Domine speravi* na chór 8-głosowy (1996), *Fatamorgana* na chór mieszany (2000), *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei* na chór mieszany (2004), *Tota pulchra es Maria* na chór lub na sopran i fortepian (2004), Symfonia *Elipsa* (2001-2006).

Lukasz Urbaniak

Absolwent Wydziału Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w klasie kompozycji Marka Jasińskiego. Obecnie jest korepetytorem Zespołu oraz Studium Baletowego Opery Nova w Bydgoszczy, a także managerem i pedagogiem założonego przez siebie Studium Muzycznej Kreatywności w Bydgoszczy. Łukasz Urbaniak prowadzi również ożywioną działalność organizatorską, będąc inicjatorem i współorganizatorem licznych konkursów, warsztatów kompozytorskich oraz sesji naukowych. Jego utwory wielokrotnie wykonywano w Polsce oraz poza jej granicami, m. in.: w Danii, Niemczech, Wielkiej Brytanii, Hiszpanii, Stanach Zjednoczonych, na Litwie oraz we Włoszech. Kilka kompozycji zostało utrwalonych na płytach CD oraz DVD. Album *Prayer*, zawierający jego kompozycję *Agnus Dei*, otrzymał nominację do nagrody Akademii Fonograficznej Fryderyk w 2013 roku. Za twórczość kompozytorską otrzymał wiele nagród i wyróżnień, m.in.: I nagrodę w I Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim na Chóralną Pieśń Pasyjną w Bydgoszczy (2004), dwie I nagrody w Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim w Legnicy (2008), nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim *Fides et Ratio* w Toruniu (2009), II nagrodę w Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim *Musica Sacra* w Częstochowie (2009, 2011), I nagrodę, Nagrodę Prezydenta Miasta Poznania i Nagrodę *Kompozytor Rezydent Poznańskiego Chóru Kameralnego* podczas Ogólnopolskiego Konkursu Kompozytorskiego *Opus 966*

za utwór *A Patre Unigenite* (2013), a także wyróżnienie w międzynarodowym konkursie kompozytorskim *Gianni Bergamo Classic Music Award* w Szwajcarii (2013). Uhonorowany za działalność artystyczną oraz organizatorską stypendium Prezydenta Miasta Bydgoszczy (2008) i brązowym medalem *Zasłużony Kulturze Gloria Artis* (2015). Do ważniejszych kompozycji Łukasza Urbaniaka należą m. in.: *De profundis* na chór mieszany, *Crucem tuam* na chór mieszany, *Ubi caritas* na chór mieszany, *Missa in memoriam beati Georgii Popieluszko* na chór mieszany i małą orkiestrę symfoniczną, *Missa in honorem Sancti Adalberti* na chór mieszany, kwintet dęty blaszany, kotły i 966 wiernych.

3. Noty zespołów wykonawczych biorących udział w koncercie pt. *Kujawskie pieśni weselne*

Chór młodzieżowy *Canto* Zespołu Szkół Muzycznych im. Czesława Niemena we Włocławku

Chór młodzieżowy *Canto* Zespołu Szkół Muzycznych im. Czesława Niemena we Włocławku rozpoczął swoją działalność w 1991 roku. Od początku istnienia jego dyrygentem jest Marian Szczepański. Zespół prowadzi ożywioną działalność konkursową i koncertową w kraju i za granicą. Występował m. in. w Hiszpanii, Bułgarii, Macedonii, Grecji i na Litwie. Chór zdobywał najwyższe odznaczenia na najbardziej prestiżowych ogólnopolskich i międzynarodowych konkursach chóralnych. Do najważniejszych sukcesów chóru należą: Złote pasmo i I miejsce w kategorii chórów młodzieżowych w XV Pomorskim Festiwalu Pieśni Wielkopostnej w Kielnie (2023), Grand Prix w VIII Ogólnopolskim Konkursie Kolęd i Pastorałek w Chełmnie (2023), Złoty Dyplom na XXII Ogólnopolskim Festiwalu Chóralnym *Cantio Lodziensis* w Łodzi (2020), Złoty dyplom, III Miejsce i Nagroda Dyrektora Legnickiego Centrum Kultury na XXXIX Ogólnopolskim Turnieju Chóralnym *Legnica Cantat* w Legnicy (2018), Grand Prix na XXVIII Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Religijnej im. ks. Stanisława Ormińskiego w Rumii (2016), Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu Chóralnym w Ohrid w Macedonii (2015), Grand Prix na XXII Ogólnopolskim Festiwalu Pieśni o Morzu w Wejherowie (2015).

Chór kameralny *Akolada* przy Bydgoskiej Szkole Wyższej w Bydgoszczy

Chór kameralny *Akolada* działający przy Bydgoskiej Szkole Wyższej w Bydgoszczy powstał w 2002 roku, w odpowiedzi na potrzebę wspólnego muzykowania grupy przyjaciół. Jego współzałożycielem i dyrygentem od początku działalności jest Renata Szaferin-Wójtowicz. Od 2007 roku chór pracuje pod patronatem Bydgoskiej Szkoły Wyższej. Zespół dokonał wielu prawykonań utworów polskich kompozytorów, takich jak: Marcin Gumiela, Łukasz Urbaniak, Magdalena Cynk, Piotr Salaber, Michał Gozdek. Chór koncertował z takimi zespołami jak np.: Toruńska Orkiestra Symfoniczna, orkiestra symfoniczna Filharmonii Pomorskiej, orkiestra Filharmonii Bałtyckiej, orkiestra

kameralna *Capella Bydgostiensis*, Barokowa Orkiestra Bydgoska. Chór koncertuje w kraju i za granicą, m.in. w: Szwajcarii, Hiszpanii, Danii, Niemczech, Bułgarii, na Litwie i we Włoszech. Chór Kameralny *Akolada* jest laureatem prestiżowych nagród na międzynarodowych i ogólnopolskich konkursach w Polsce i za granicą, do których należą m. in.: I miejsce w XI Międzynarodowym Festiwalu i Konkursie Chóralnym *Canco Mediterranea* w Hiszpanii (2022), Grand Prix, Złoty Dyplom w kategorii chórów mieszanych i Nagroda dla Najlepszego Dyrygenta w IV Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Chóralnej *Cantantes Lubliniensis* w Lublinie (2019), Grand Prix, Złoty Dyplom w kategorii chórów akademickich i Nagroda Specjalna JM Rektora Akademii Muzycznej w Bydgoszczy w VIII Ogólnopolskim Konkursie Pieśni Pasyjnej w Bydgoszczy (2017), Złoty Dyplom i Nagroda dla Najlepszego Dyrygenta w Międzynarodowym Konkursie Chóralnym *Queen of the Adriatic Sea Choral Festival and Competition* we Włoszech (2014), Złoty Dyplom w I Międzynarodowym Konkursie Chóralnym *Per Musicam ad Astra* w Toruniu (2013), Grand Prix, Nagroda Specjalna za Najlepsze Wykonanie Utworu Współczesnego i Nagroda Specjalna za Najlepsze Wykonanie Utworu Muzyki Dawnej oraz Nagroda dla Najlepszego Dyrygenta na X Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Chóralnej im. Feliksa Nowowiejskiego w Barczewie (2011).

Zespół żeński Chóru Kameralnego Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy

Chór Kameralny Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy powstał w 1986 roku. Założycielem i dyrygentem zespołu w latach 1986-2020 był Janusz Stanecki, a w zakresie emisji głosu, w latach 2002-2020, z chórem współpracowała Elżbieta Wtorkowska. Aktualnie dyrygentem jest Magdalena Filipowska, funkcję asystenta dyrygenta pełni Justyna Narewska, a w zakresie emisji głosu z zespołem współpracuje Dorota Nowak. Członkami chóru są studenci i absolwenci Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Od początku swojej działalności Chór Kameralny aktywnie koncertuje w kraju i za granicą. Zespół koncertował, m. in. we Włoszech, Japonii, Korei Południowej, USA, Argentynie, Rosji, Grecji, Irlandii, Hiszpanii, Austrii, Bułgarii, Macedonii i Szwajcarii. Chór zrealizował również nagranie muzyki do sztuki teatralnej *Judaszek* Piotra Salabera, gry komputerowej *Wiedźmin 2: Zabójcy Królów* oraz filmu *Emily*. Chór jest laureatem wielu prestiżowych nagród na ogólnopolskich

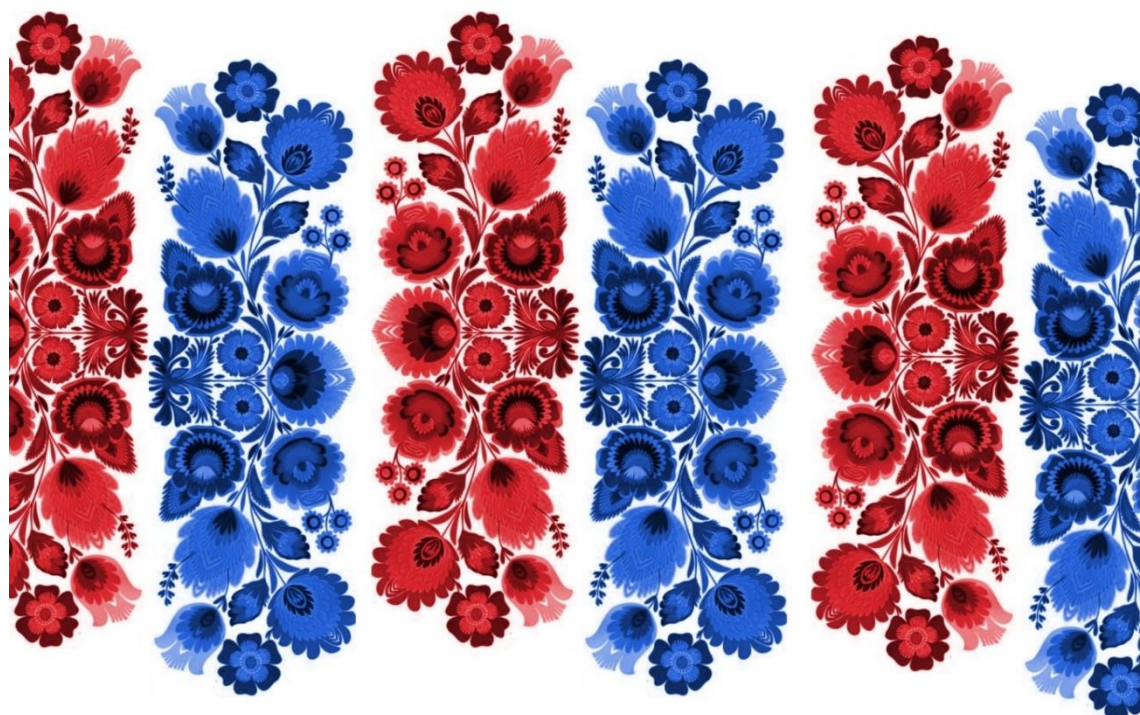
i międzynarodowych konkursach chóralnych, do których należą: Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Chóralnego *Andrea Del Verrocchio* we Florencji (2023), Złoty dyplom w XXXIV Międzynarodowym Konkursie Muzyki Religijnej im. ks. S. Ormińskiego w Rumi (2022), Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej w Szczecinie (2020), I miejsce w kategorii Chóry mieszane, III miejsce w kategorii Muzyka ludowa w Międzynarodowym Konkursie Chóralnym w Busan w Korei Południowej (2018), Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Chóralnej w Ohrid w Macedonii (2017), Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Chóralnej im. Feliksa Nowowiejskiego w Barczewie (2017), Grand Prix Ogólnopolskiego Turnieju Chórów *Legnica Cantat* (2006). Chór współpracuje także z takimi zespołami jak: orkiestra symfoniczna Filharmonii Pomorskiej, orkiestra kameralna *Capella Bydgosiensis* i Toruńska Orkiestra Symfoniczna.

Chór *Lutnia Nova* miasta Aleksandrowa Kujawskiego

Chór *Lutnia Nova* powstał w 2013 roku i jest kontynuatorem działającego w pierwszej połowie XX wieku Towarzystwa Śpiewaczego *Lutnia*, kultywując jego tradycje zespołowego muzykowania na terenie Aleksandrowa Kujawskiego. Pierwszym dyrygentem chóru był Czesław Grajewski, a od 2015 roku funkcję tę sprawuje Kaja Potrzebska. Chór *Lutnia Nova* to grupa przyjaciół, których łączy pasja chóralnego śpiewu. Przez 10 lat działalności zespół zrealizował kilkadziesiąt koncertów. Uświetnia swoim śpiewem uroczystości miejskie, lokalne i kościelne. Bierze udział w przeglądach, konkursach i festiwalach wojewódzkich, ogólnopolskich i międzynarodowych. Od początku swojej działalności jest zrzeszony w Polskim Związku Chórów i Orkiestr. Chór *Lutnia Nova* działa przy Miejskim Centrum Kultury im. Mariana Szafrńskiego w Aleksandrowie Kujawskim. Do sukcesów chóru należą m. in.: Złoty dyplom i nagroda dla najlepszego dyrygenta w Wojewódzkim Konkursie Chórów o Puchar Marszałka Województwa Kujawsko – Pomorskiego w Bydgoszczy (2022), Złote pasmo w I Ogólnopolskim Festiwalu Chóralnym Pieśni Patriotycznej *Musica Patriae* w Poznaniu (2022), II miejsce oraz nagroda specjalna za najlepsze wykonanie utworu Stanisława Moniuszki w IV Przeglądzie Chórów o Kryształowego Anioła Prezydenta miasta Torunia (2019), I miejsce, nagroda specjalna za wykonanie utworu *Chóry* oraz nagroda dla najlepszego dyrygenta konkursu w II Ogólnopolskim Festiwalu *Avis*

Cantores w Gostyninie (2019), II miejsce i nagroda specjalna za najlepsze wykonanie utworu zagranicznego kompozytora w Międzynarodowych Muzycznych Zmaganiach Seniorów w Szczecinie (2017), Srebrny dyplom w I Międzynarodowym Konkursie Chóralnym *Cantu Gaudeamus* w Białymstoku (2016), Nagroda Grand Prix oraz nagroda dla najlepszego dyrygenta konkursu w I Ogólnopolskim Festiwalu Chóralnym 50+ w Wejherowie (2016). Chór *Lutnia Nova* uhonorowano Nagrodą Zarządu Powiatu Aleksandrowskiego za osiągnięcia w dziedzinie twórczości artystycznej (2016).

4. Plakat promocyjny



KUJAWSKIE PIEŚNI WESELNE

Wystąpią:
Chór Młodzieżowy Canto ZSM im. Cz. Niemena we Włocławku
Chór Kameralny Akolada przy Bydgoskiej Szkole Wyższej
Chór Lutnia Nova miasta Aleksandrów Kujawski
Zespół Żeński Chóru Kameralnego AMFN w Bydgoszczy

Słowo: Maciej Gogółkiewicz
Dyrygent: Kaja Potrzebska

W programie prawykonania utworów:
A. Brejzy, Sz. Godziemby-Trytka, M. Gozdka, M. Gumieli,
P. Jańczaka, M. Kopczyńskiego, Ł. Urbaniaka

18 czerwca 2022 godz. 18:30
Dom Polski, ul. Grodzka 1 w Bydgoszczy
Wstęp wolny

Koncert w ramach postępowania doktorskiego mgr Kai Potrzebskiej