

Drzewie nuty orawskie

**Nagrania archiwalne tradycyjnych pieśni i muzyki Górnjej Orawy
ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN**

*A my dzisiok idyme
w nowe światy
zastuchani
w drzewie nuty
orawskie¹*

Marcin Kowalczyk
Muzeum – Orawski Park Etnograficzny w Zubrzycy Górnej

1

Górna Orawa – rys etnograficzny

Górna Orawa to niewielka kraina o ciekawej historii i kulturze, leżąca na krańcach południowej Małopolski, na styku dwu państwowości: Słowacji i Polski. Jednak w przeszłości dzieje tego regionu związane były z czterema etnicznie różnymi żywiołami: wołoskim, polskim, słowackim i węgierskim. Kultury te poddawane były na tym terenie swoistej infiltracji, wzajemnym wpływom i oddziaływaniu, a efektem owych procesów było powstanie specyficznej kultury orawskiej.

Z całej Orawy zajmującej obszar 1630 km² w granicach Polski leży jedynie niewielki fragment liczący ok. 300 km². Region ten jest położony w dorzeczu

1 Fragment wiersza Emila Kowalczyka pt. *Gro holny wiat* (Kowalczyk 2019).

rzeki Orawy – najdłuższego dopływu Wagu, na europejskim dziale wodnym, rozdzielającym zlewiska Morza Bałtyckiego i Morza Czarnego. Orawę dzieli się na Dolną i Górną. Dolna znajduje się całkowicie po stronie słowackiej, a Górna podzielona jest granicą pomiędzy te dwa państwa. Po polskiej stronie jest to skąpy skrawek ziemi, w skład którego wchodzi 14 wsi: Jabłonka, Chyżne, Lipnica Mała, Orawka, Podwilk, Zubrzyca Dolna, Zubrzyca Górna, Lipnica Wielka, Kiczory, Podsarnie, Harkabuz, Bukowina Osiedle, Piekienik i Podszkle (Kowalczyk Emil 2005: 169).

2 Polska strona Orawy graniczy od zachodu z Babiogórcami, od wschodu z Podhalanami, a od północy z tzw. Niżnym Podhalem. Ta graniczna linia jest jednocześnie historycznym wyznacznikiem najbardziej wysuniętego na północ komitatu Królestwa Węgierskiego Árva, później należącego do monarchii habsburskiej, a od 1867 r. do dualistycznej monarchii austro-węgierskiej. Państwowa węgierska struktura administracyjna istniała i funkcjonowała tutaj aż do końca I wojny światowej. Po 1918 r. część Górnej Orawy została przyłączona do odrodzonego państwa polskiego. Jednak podział tych ziem między Czechosłowację a Polskę nie obył się bez komplikacji i dyplomatycznych spięć. Ostateczne porozumienie nastąpiło dopiero w 1924 r., kiedy obie zwaśnione strony podpisały tzw. protokoły krakowskie. Ten układ granicy, naruszony podczas II wojny światowej, zachował kształt do dzisiaj. W okresie międzywojennym obszar polskiej Orawy tak określił Adolf Chybiński:

Zachodnią jego [regionu] granicę stanowi linia biegnąca od Babiej Góry po Rabczycę, południową linia od Rabczyc przez Chyżne ku polskim wsiom Głodówka i Sucha Góra² (nie dochodząc do nich), wschodnią linia biegnąca od okolic Chyżnego przez Piekienik do Podwilka, północną wreszcie linia od Podwilka przez Zubrzycę Górną ku Babiej Górze. Południowa granica tego

2 Te wsie są polskie (góralskie) kulturowo, lecz znajdują się obecnie – oprócz Chyżnego – w Republice Słowackiej (zob. Trajdos 2018: 171).

terenu nakrywa się z granicą zwartego osadnictwa polskiego (dzisiejszego) (Mika, Chybiński 1957: 79).

Istnieje wiele hipotez i wyjaśnień etymologii samej nazwy Orawa (łac. *Arva*, węg. *Árva*, słow. *Orava*), odnajdujących w tym słowie wpływy z języka węgierskiego, germańskiego i celtyckiego. Zwłaszcza celtycki wątek jest szczególnie podkreślany, bowiem chętnie przyjmuje się pochodzenie tegoż wyrazu od celtyckiego *arvos*, *arva* – oznaczającego rwący potok (Ładygin 1986).

Orawa to ziemia pogranicza, gdzie na kształtowanie się struktury społecznej, stosunków gospodarczych i kulturalnych miało wpływ wiele czynników. Jednym z ważniejszych była kolonizacja, która na tej górskiej, nieurodzajnej i gęsto zalesionej ziemi, nastąpiła stosunkowo późno. Osadnictwo rozpoczęło się tutaj dopiero w II połowie XVI w., a intensyfikacja tego procesu nastąpiła z początkiem XVII w. Wówczas to Orawą władał magnacki ród Thurzonów, który zapewnił warunki sprzyjające kolonizacji. Wprowadził tutaj tzw. prawo wołoskie, które zakładającym osady dawało m.in. zwolnienie od wszelkich danin na okres prawie 20 lat. Była to ogromna zachęta dla przybywających tu kmieci, głównie z Jordanowszczyzny, Żywiecczyzny, Podhala i innych części Beskidów i Małopolski. Wśród nich byli też uciekinierzy spod okrutnego panowania magnata Mikołaja Komorowskiego, właściciela ogromnych majątków – latyfundium na Żywiecczyźnie, co doprowadziło do poważnego konfliktu między Thurzonami a Komorowskim (Krzywdą 2011: 24). Wiek XVII, w którym zakończył się proces kolonizacyjny i ustabilizowała się sytuacja mieszkańców Orawy, przyniósł u swego schyłku liczne wojenne zawieruchy i niepokoje. Duże znaczenie dla charakteru i specyfiki orawskiej ziemi miały ówczesne wydarzenia związane z powstaniem węgierskich magnatów skierowanymi przeciw Habsburgom, które miały również charakter walk religijnych. *Cuius regio, eius religio* to łacińska maksyma oznaczająca tyle co: *czyj kraj, tego wyznanie*, w skrócie ujmująca ówczesną praktykę narzucania poddanym religii panującego. Sentencja ta

przyświecała również Jerzemu Thurzonowi, przechodzącemu na luteranizm, który w neofickim zapale usiłował zmusić mieszkańców Orawy do przejścia na protestantyzm. Jednak w ludzie orawskim tak głęboko tkwiła zakorzeniona religia katolicka, że przy ofiarnej działalności ks. Jana Szczechowicza i misji jezuickich z Krakowa wiarę tę utrzymano. Kонтreformacyjna akcja zakończyła się sukcesem, w który duży wkład wnieśli sołtysi orawscy: Bukowińscy, Moniakowie i Wilczkowie, za co z rąk cesarza Leopolda I uzyskali dziedziczne szlachectwo i herb w roku 1674 (Trajdos 1993).

Ważnym elementem osadniczym Orawy byli pasterze wołoscy (lud noma-dyczny), którzy przybyli tu pod koniec XV i na początku XVI w. z tzw. drugą falą osadniczą. Spotkali oni tutaj nie tylko korzystne warunki do wypasania swoich stad, ale także do zakładania stałych osad. Na tych terenach latami następowała swoista kontaminacja dwóch systemów gospodarczych i kulturalnych, a mianowicie rolniczego i pasterskiego. Z racji górzystego charakteru tego regionu to żywioł pasterski odegrał tutaj dominującą i znaczącą rolę, wpływając na kształt oraz specyfikę orawskiej kultury. Największy rozkwit pasterstwa na Orawie przypada na początek XVII w. Wtedy wypasano tu 24 tysiące owiec. Np. w 1615 r. sama Lipnica Wielka użytkowała podszczytową halę babiogórską na wypas 400 owiec. Znaczącym i charakterystycznym dla Orawy był wypas madziarskich wielkich wołów trwający do lat czterdziestych XX w. (Jostowa 1972). Z tamtych zapewne czasów pochodzą słowa starej przysłówki orawskiej:

*Wolorze, wolorze,
wyście wołki paśli,
jo straciyla wionek,
wyście mi go naśli...*

Znaczenie rolnictwa na tych terenach zaczęło wzrastać na przełomie XVII i XVIII w. Od tego momentu obserwuje się wolny proces odchodzenia od pasterstwa przez Górali Orawskich na rzecz zajęć rolniczych. Orawska ziemia nie

jest lekka do uprawy. Przeważają tu nieurodzajne, skaliste gleby, a ostry, górski klimat stwarza krótki okres wegetacji (Kowalczyk 2005). Trudy orawskiego gazdowania można dostrzec w słowach różnych przyśpiewek, jak choćby w tej:

*To lipnickie pole same rygociska,
nie użyjesz zycio, jacy robociska.*

Uprawiano tutaj przede wszystkim owies, jęczmień, orkisz, żyto, czasem pszenicę. Ziemniaki nazywane na Orawie *rzepą* pojawiły się pod koniec XVIII w. Zawsze pod Babią Górą obecna była gospodarka sianokośna, która jednak ze względu na strukturę upraw i małą ilość łąk nie przynosiła większych zysków. Wielką popularnością na Górnej Orawie, właściwie od początku osadnictwa, cieszyła się uprawa lnu, która szczególnie rozpowszechniła się w XVIII i XIX w.

Rolnictwo nie mogło zapewnić wszystkim utrzymania i wyżywienia. Orawska ludność stale zmuszana była do poszukiwania innych źródeł dochodu, aby uzupełnić szczupły budżet domowy. Imano się wszelkiego rodzaju zajęć, a najpopularniejsze to ciesielstwo, murarstwo (orawscy murarze słynęli z rzetelnej i dobrej pracy, którą doceniano poza granicami regionu, zatrudniano ich chętnie, nawet przy budowie Budapesztu), prace leśne, a także transport rzeczny drewna do Dunaju. Zajęciami pozarolniczymi, z których szczególnie Orawa słynęła w monarchii habsburskiej, było tkactwo i płóciennictwo oraz farbiarstwo. Przełom XVIII i XIX w. to swoiste apogeum rozkwitu tej gałęzi gospodarczej. Wówczas to na jeden dom orawski przypadało średnio 175 metrów wyprodukowanego płótna, a całość rocznej produkcji szacuje się na ponad 2 miliony metrów. Rozwój tkactwa i farbiarstwa na Orawie pociągnął za sobą powstanie nowej warstwy społeczności Górali Orawskich – kupców, którzy handlowali płótnem. Handel tym towarem odbywał się również na przykościelnych targach w Orawce i w Jablonce. Istnieli tzw. *gazdowie*, którzy skupowali duże ilości płóciennych materiałów, oraz *kupcy* zajmujący się do rozwożenia płótna po różnych targach węgierskich. Otrzymali oni od Marii Teresy patent gwarantujący im wolność uprawiania tego



1-2. Stroje Górali Orawskich. Zubrzyca Górna, ok. 1913-1914 r. Fot. Eugeniusz Stercula. Archiwum Muzeum – Orawskiego Parku Etnograficznego w Zubrzycy Górnej.

zawodu. Płóciennicy ci wybierali się w dalekie strony początkowo pieszo, niosąc swój towar na plecach. Jednak później, gdy stan dróg i bezpieczeństwa poprawił się, zaczęli rozwozić płótno wozami. Po Nowym Roku w lutym lub marcu wyjeżdżali z Orawy długie ciągi wozów na południe, a po sprzedaniu towaru kupcy z początkiem grudnia wracali do domów. Wyjeżdżano nie tylko do miast

węgierskich, ale także poza granice cesarstwa – do Rumunii, Rosji, na Bałkany, do Małej Azji, a nawet ślad ich odkryto w Egipcie koło Aleksandrii (Gotkiewicz 1954). W tym to czasie na Orawie powstały pierwsze farbiarnie, a jedną z nich była jabłonceńska, założona w 1728 r., a także jedna z najwcześniejszych w tym regionie, w Orawce, bo założona prawdopodobnie już w 1609 r. Po orawczańskiej farbiarni pozostał do dziś budynek przy XVII wiecznym, drewnianym kościółku. To w niej wykonywano druk batikowy, który razem z barwieniem indygo pozwalał uzyskać modre tkaniny z drobnymi, białymi kwiatuskami lub geometrycznymi wzorami (Kantor 1998).

Ten mały region, z niezwykłą i ciekawą historią, należący do wspólnego pnia karpackiego dziedzictwa, wyróżnia się na tle innych, nawet sąsiednich, kultur pewnymi charakterystycznymi cechami. Jedną z nich jest strój Górali Orawskich, zwłaszcza męski, gdzie widać wpływy kultury węgierskiej. Portki orawskie, szyte z samodzielnego sukna mają odmienny krój od choćby podhalańskich. Zdobienia zaś dwóch *przyporów parzenicami* w formie pętlcowej aplikacji, nasywanej z czarnej taśmy, do złudzenia przypominają mundurów wojsk węgierskich (Starek 1966). Czymś reprezentatywnym dla dziedzictwa ziemi orawskiej, a zwłaszcza jej architektury jest układ drewnianej chałupy z tzw. *wyżką*, rodzajem komory – spichlerza umieszczonej w piętrze pod dachem chałupy, nad białą izbą. Owa *wyżka* wraz z otwartą galerijką – *przedwyzcem* – wystającą spod okapu dachu, stanowi główny wyróżnik tradycyjnego budownictwa orawskiego. Właśnie ten szczegół, zagospodarowanie piętra, jest nietypowy dla większości obszaru południowej Polski i jest przedmiotem studiów wielu badaczy (Reinfuss 1950).

Z bogatej palety obrzędów związanych z życiem pasterskim, rolniczym oraz całym cyklem rocznym, jakie występowały na Orawie, pozostały dalekie echa i częściowe relikty. Niektóre z nich są odtwarzane na deskach scen przez zespoły i grupy regionalne. Inne można jeszcze zaobserwować przy okazji świąt rodzinnych czy kościelnych. Na uwagę zasługuje tutaj ciągle żywy i kultywowa-



3. Orawski dom z wyżką na terenie Muzeum – Orawskie-go Parku Etnograficznego w Zubrzyicy Górnej, 2017 r. Fot. Roman Ciok.

ny zwyczaj stawiania *moja*, czyli okorowanego drzewka z pozostawioną zieloną i umajoną kolorowymi wstążkami koroną. Takie *mojki* stawia się w nocy z 30 kwietnia na 1 maja przed domami dziewcząt, co ma świadczyć o ich powodzeniu u chłopców. Ten prastary zwyczaj, bo sięgający swymi korzeniami starożytnego Rzymu czy Grecji, jest czymś wyjątkowym w skali całego kraju. Stale jest on tutaj żywy i w okresie wiosny Orawa wita gości licznymi, wysokimi ozdobionymi *mojkami*.

Górale Orawscy stanowią odrębną grupę etnograficzną, z ciekawą i specyficzną kulturą. Kształtowała się ona przez stulecia, ulegając wpływom czy oddziaływaniom wielu czynników, jak choćby migracje zarobkowe Orawian, np. na tzw. dolne ziemie (Kantor 1989). Orawska wieś, ta dawna, drewniana, rozłożona u stóp Królowej Beskidów, żyła w rytmie zmieniających się pór roku, w ścisłej relacji z przyrodą i otaczającym światem. Dzięki pracy ludzkich rąk przetrwała w jakże trudnych, górskich warunkach, walcząc z wszelkiego rodzaju przeciw-

nościami, a jej losy były często tragiczne, naznaczone historycznymi i gospodarczymi meandrami, zawieruchami dziejowymi, epidemiami, morami, a często ubóstwem i głodem.

Podsumowując rozważania na temat orawskiego dziedzictwa kulturowego, należy podkreślić, że współcześnie na tej ziemi nadal docenia się twórczy dorobek poprzednich pokoleń, pielęgnując i propagując orawski folklor. Świadczy o tym działalność licznych zespołów folklorystycznych, zwłaszcza dziecięcych i młodzieżowych, kapel – *muzyk* ludowych czy grup śpiewaczych. W tym środowisku twórców ludowych, muzykantów, kierowników zespołów, regionalistów, niebagatelną rolę odgrywało i odgrywa Muzeum – Orawski Park Etnograficzny w Zubrzycy Górnej, którego działalność postrzega się, jako swojego rodzaju misję, polegającą na ochronie tego dziedzictwa i kultury. Instytucja ta od samego początku swojego istnienia stwarza nieocenione warunki do poznania i zgłębienia wiedzy o historii i skomplikowanych dziejach tej ziemi. Tutaj, w obrębie prastarego dworu Moniaków, w otoczeniu drewnianych chat, można choć na krótką chwilę przenieść się w inny czas, zakosztować atmosfery dawnej orawskiej wsi i czasami dosłyszeć echa prastarej pieśni, zabłąkanych dźwięków pasterskiej piszczałki czy tkliwych nutek orawskiego *ciardasia*.

Zarys historii badań i charakterystyka muzyki tradycyjnej Górnej Orawy

10

Choć najstarsze znane nam dokumenty dźwiękowe, na których utrwalono polskie tradycyjne śpiewy i muzykę, pochodzą z górskich terenów kraju, polskiego obszaru Karpat, kultura muzyczna Orawy dość późno doczekała się historycznych źródeł fonograficznych – badacze bowiem w pierwszej dekadzie ubiegłego stulecia koncentrowali się na utrwalaniu muzyki Podhala³, pozostającego, podobnie jak obszar Orawy, pod panowaniem austro-węgierskim. Warto przy tym zaznaczyć, iż pierwszy z wymienionych regionów znajdował się w Galicji, a Orawa należała do Węgier.

Nim jednak omówimy najstarsze zachowane źródła fonograficzne, z których większość zaprezentowano w niniejszym wydawnictwie płytowym, przypomnijmy o kilku pracach zbierawczych i wydawnictwach powstałych w okresie, gdy fonograf, a następnie płyta i magnetofon powoli zastępowały kolbergowski ołówek, ale długo jeszcze nie były dostępne dla każdego badacza-regionalisty. Oskar Kolberg podał zaledwie trzy zapisy, których oznaczenie wskazuje lub może wskazywać na Orawę⁴. W 1904 r. – a więc wtedy, gdy w Zakopanem powstało pierwsze na terenach polskich nagranie śpiewu ludowego na wałek fonograficzny, na Babią Górę odbył wakacyjną wycieczkę historyk Julian Jerzy

3 Jako pierwszy stworzył nagrania w Zakopanem Roman Zawiliński, który już w 1904 r. nagrał przemowę i śpiewy syna Jana Krzeptowskiego-Sabały (Dahlig 1994, 1997; Jackowski 2014: 46–58).

4 Niejasne jest np. pochodzenie melodii z miejscowości określonych jako Lipnica (Kolberg 1968a: 275 [tekst nr 469: *Od Lipnicy – Byłam ci ja w tej Tarnawie* – to raczej Lipnica Murowana, w powiecie bocheńskim], 303 [mel. nr 561: *Orawa – Moja Maryś premieńka*]; Kolberg 1968b: 325 [mel. nr 1867: wg przypisu Lipnica – być może na Orawie – proveniencja dotyczy tylko meodii].

Teisseyer (1864–1912). Po pobycie w Zubrzycy Górnej, gdzie zetknął się z problemem wynaradawiania Polaków z Górnych Węgrzech, i pod wpływem opowieści swego przewodnika Jurczaka o niedoli wynaradawianych Orawian zaangażował się w tzw. „działalność spisko-orawską” (Remiszewski 2005: 181).

Założył [Teisseyer] tzw. „Koło Spżowe” skupiające grono krakowskiej i lwowskiej inteligencji, mające na celu wspieranie, propagowanie i prowadzenie działalności uświadamiającej i budzącej świadomość narodową, w oparciu o Towarzystwo Szkoły Ludowej. Podstawą pracy były osobiste kontakty, korespondencja, przesyłanie polskich gazet i wydawnictw, modlitewników i widokówek (T.N. 1990: 18)

Teisseyer zainicjował na Orawie zbieranie m.in. tekstów zapomnianych już pieśni kościelnych i powszechnie śpiewanych pieśni ludowych. Zapewne pod wpływem idei Teisseyera pracę zbierawczą pieśni orawskich podjął ks. Ferdynand Machay (1889–1967),

11

[...] który jeszcze jako kleryk [budapesztańskiego seminarium – przyp. J.J.] w czasie wakacji chodził od domu do domu i zapisywał pieśni ludowe i kościelne. Pomagali mu ks. Józef Buroń, ks. Sikora oraz kilka dziewcząt z Jabłonki (Pilarczyk 2005: 44).

Ks. Machay wykorzystał kilka z zebranych pieśni w swym utworze scenicznym z 1920 r. *Wesele w Jabłonce na Orawie*, a całość zbioru wysłał do Krakowa. Niestety, współcześnie brak informacji o losie tych zapisów.

Piosenek zebrano się dużo. Uporządkowane spisane wysłałem do Krakowa. Co się z nimi stało do dzisiaj nie wiem (Machay 1992: 30).

W latach 1924–1934 ponad sto pieśni orawskich (80 melodii i 22 warianty) zapisał nauczyciel z Lipnicy Wielkiej – Emil Mika (1896–1941), syn organisty lipnickiego. Teren jego pracy dokumentacyjnej (Lipnica Wielka i Mała, Orawka, Chyżne, Przywarówka, Podwilk, bliżej nieokreślona Polana, Jabłonka, Kiczory)⁵, a zarazem mała ojczyzna, w której dorastał, po odzyskaniu niepodległości weszły w granice Drugiej Rzeczypospolitej (z wyjątkiem Rabczyc, gdzie też Mika dokonał zapisów pieśni). Zbiór ten został wydany w niewielkim nakładzie w 1934 r. staraniem Związku Spisko-Orawskiego (Mika 1934) a powtórnie opublikowany w 1957 r. (a więc, jak wykażemy poniżej, już wówczas, gdy istniały zapisy fonograficzne z Orawy) wraz z muzykologiczną i niedokończoną w warstwie porównawczej⁶ pracą Adolfa Chybińskiego *Pieśni ludu polskiego na Orawie* (powstała w latach 1939–45) jako pierwszy tom *Materiałów do polskiej muzyki ludowej* (Mika, Chybiński 1957). Wydanie z 1957 r. zawiera dodatkowo siedem melodii zanotowanych przez Chybińskiego w Lipnicy Wielkiej 23 września 1920 r.⁷ Mika, uzdolniony muzycznie, podobnie jak ojciec, pełniący

- 5 Mika nie pozyskał materiału ze wszystkich miejscowości orawskich; zastanawiający może być brak zapisów m.in. z Zubrzyicy Górnej i Dolnej, Harkabuza, Podszkla. Według Chybińskiego nie umniejszało to jednak wartości poznawczej zbioru (Mika, Chybiński 1957: 78). Miejscowości, w których zapisano pieśni, w wyniku osadnictwa polskiego, które wraz ze słowackim nastąpiły na Orawie po fali wędrowki przez te ziemie pasterskich plemion wołoskich, istniały już w XVI w.
- 6 Chybiński, prócz części systematycznej, planował badania porównawcze dla wykazania specyfiki lokalnego repertuaru na tle pieśni podhalańskich, słowackich, węgierskich zarówno w kontekście historycznym, jak i geograficznym, a także dla ukazania zmienności muzycznego repertuaru Orawy pod wpływem obcych kultur. Także Mika we wstępie podkreślał, jako cel swej pracy zbierającej, „uchwycenie niknącego echa pieśni ludowej”. Gdzie indziej wspominał: „Napierająca fala kultury niszczy to, co dawne, co rodzime i piękne, nie zawsze dając na miejsce «starzyzny» równowartościowe pieśni, które by odpowiadały duchowi ziemi i ludu” (Mika, Chybiński 1957: 7). Obaj autorzy podkreślali, iż zebrany materiał jest reprezentatywny tylko dla części Orawy, znajdującej się wówczas w granicach Drugiej Rzeczypospolitej.
- 7 Zapisy te sporządził Chybiński, odwiedzając Orawę po kilkudniowym pobycie w Nowym Targu w celu „gruntownego wykorzystania zbioru wałków” fonograficznych Juliusza Zborowskiego – pierwszego polskiego archiwum muzyki ludowej z nagraniami podhalańskimi (Jackowski 2014: 80). Źródła te zostaną przywołane w kolejnych akapitach niniejszego opracowania.



4. Józefa z Machayów Mikowa (1897–1942) i Emil Mika (1896–1941). Autor fotografii nieznany. Archiwum Muzeum – Orawskiego Parku Etnograficznego w Zubrzycy Górnej.

obowiązki organisty, a zarazem kierownika szkoły, dostarczył materiału cennego, opatrzonego podstawowym aparatem naukowym, tzn. danymi o wykonawcach, miejscu i dacie zanotowania pieśni, a także z oznaczeniem tempa.

Głównym celem mojej pracy były melodie, a nie teksty, których jest bardzo dużo do każdej melodii, i prawie wszystkie mogą być – i są – śpiewane na każdą melodię. [...] Melodie notowałem ze słuchu, nie rozporządzając aparatem fonograficznym” – pisał Mika (Mika 1934: X–XI).

Regionalista planował również zebranie zapisów melodii instrumentalnych, zwłaszcza tańców (Mika 1934: XI) – niestety, wojna zniweczyła te plany, a sam Mika zginął w obozie koncentracyjnym w Auschwitz w 1941 r.

Potrzebę stworzenia zapisów fonograficznych z terenu Orawy odczuł już Chybiński, pracując na zapiskach Miki. Podobnie jak w przypadku ołówkowych zapisów Oskara Kolberga wątpliwości badacza budziły niekiedy: rozmieszczenie kresek taktowych, niedostateczna precyzja rytmiczna, wprowadzenia przez Mikę sporadycznie przedtaktów, obcych zasadniczo strukturom metryczno-melodycznym muzyki tego obszaru:

W zbiorze Miki znajduje się 13 melodii, których sposób zanotowania może obudzić wątpliwości; można by je wyjaśnić oczywiście tylko za pomocą zdjęć fonograficznych względnie magnetofonicznych, których jednakże nie wykonano dotychczas (Mika, Chybiński 1957: 80).

Pomimo ówczesnego braku źródeł nagranych, Chybiński, bazując na zapisach Miki, stworzył pierwsze muzykologiczne studium Orawy – krainy, w której w wyniku historycznego splotu i osmozy wielu kultur wytworzył się lokalny folklor muzyczny:

[...] Spotykały się w XVII i zapewne jeszcze w I połowie XVIII wieku na Orawie Górnej trzy dla dziejów folkloru muzycznego wybitne znaczenie mające czynniki: prymitywna muzyka pasterska, mająca niewątpliwie styl mieszany (polsko-słowacko-rusko-wołoski), niemieckiego pochodzenia chorał protestancki i polska pieśń religijna (Mika, Chybiński 1957: 87).

Muzykolog, prowadzący badania m.in. nad Orawą, niedługo po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, podkreślił także znaczenie politycznych i narodowych wpływów węgierskich i słowackich, które oddziaływały poprzez np.

oświatę na ugruntowującą się wówczas część etnicznie polską na Górnjej Orawie. Echa historycznych konfliktów religijnych wybrzmiewające m.in. w pieśniach orawskich omówił na przykładzie zebranego przez siebie repertuaru inny badacz – Marian Gotkiewicz (1959). Dla Orawy istotne znaczenie miała w kształtowaniu lokalnej kultury XVII-wieczna kolonizacja Orawy przez węgierski ród Thurzonów, którzy wykorzystali ówczesny napływ ludności wołoskiej i uchodźstwo chłopów pańszczyźnianych z Żywiecczyny, Niżnego Podhala i okolic Jordanova (Lewandowska 2005a: 59, Kowalczyk 2003: 20). Wśród mieszkańców Orawy powszechna była jeszcze do niedawna znajomość języka i wielu pieśni słowackich, a wśród najstarszego pokolenia spotykana była nawet znajomość węgierskiego (Lewandowska 1978: 12–13). Dotykając problemu oddziaływań wszelkich czynników etnicznych, także śląskiego, morawskiego, a nawet rumuńskiego, obecnego przecież wraz z węgierskim, Chybiński postawił tezę:

15

„Styl orawski” w folklorze muzycznym nie pojawił się, rzecz jasna, z chwilą gdy powstały na Górnjej Orawie wsie, których melodie stanowią podstawę niniejszej pracy [melodie, które spisał Mika – przyp. J.J.]. Nie był on zatem gotowy w II połowie XVI wieku, ponieważ składniki tego stylu nie istniały wówczas jako całość jednolita. Składniki te przenikały się zwolna, lecz stale [...]. Przypuścić należy, że obecny [zastany w okresie międzywojennym – przyp. J.J.] styl orawski skryształizował się mniej więcej na przełomie XVII i XVIII wieku, gdy społeczne stosunki na Górnjej Orawie nabrały charakteru względnej stabilizacji. Brak większych miast w pobliżu Górnjej Orawy przyczynił się do konserwacji ówczesnego stylu, mimo że przez Orawę prowadziła od wieków droga z Małopolski na Węgry (Mika, Chybiński 1957: 92).

W zakresie tonalności, charakterystycznej dla muzyki orawskiej Chybiński wskazał m.in. na najczęstsze występowanie skali durowej, sporą ilość zwrotów melodycznych w skali lidyjskiej i miksolidyjskiej (charakterystycznych też dla

Podhala, z podwyższonym 4 i obniżonym 7 stopniem; genezy tej tonalności można dopatrywać się już u wędrownych Wołochów), które często – co charakterystyczne dla Orawy – wzbogacają tu nawet zapożyczone melodie durowe, zwłaszcza w zakończeniach (Bobrowska 1984: 314, 316–317; Sobieska 1962: 39–40). W budowie melodii podkreślił Chybiński dominację kierunku descendentalnego (cecha charakterystyczna w ogóle dla południa Polski, np. Podhala)⁸, pochody sekundowe (zwłaszcza w linii opadającej) oraz przewagę średniego ambitusu (określanego przez Chybińskiego terminem „pojemność melodii”) kwinty czystej, seksty wielkiej i septymy wielkiej oraz odnotował niewielką ilość melodii wąskozakresowych (to ostatnie może świadczyć o znacznej ewolucji melodyki i zaniku najprymitywniejszych form)⁹. Melodie z ambitusem tercji wykazują niekiedy motywiczne podobieństwo z melodiami dudziarskimi i trombitowymi, choć, jak stwierdził badacz, wpływ muzyki instrumentalnej na architekturę melodii wokalnych nie miał tu takiego znaczenia jak w innych regionach. Chybiński w analizie wskazał na fakt, iż w zbiorze Miki znalazło się sporo melodii, które mają swoje warianty na Podhalu, różniących się od podhalańskich właśnie w szczegółach tonalnych (np. mel. nr 7–9, 16, 43 w zbiorze Miki)¹⁰. Analiza rytmiczna wykazała dominację metrum parzystego (2/4, 4/8) i przewagę melodii o budowie ośmio-, dziewięcio- i dziesięciotaktowej.

Choć, jak wspomnieliśmy, Chybiński nie dysponował fonograficznym materiałem źródłowym, a jedynie zbiorem ponad setki zapisów zdjętych ze słuchu, dokonał szczegółowej analizy i muzycznej systematyzacji dostępnego materiału,

8 Bożena Lewandowska uściśla, iż ta cecha pieśni orawskich, podobna dla architektоники linii melodii Podhala, a nawet Żywiecczyny, dostrzegalna jest w ramach pierwszych dwóch fraz i w czwartej frazie, podczas gdy trzecia fraza melodii zwykle ma charakter ascendentalny (Lewandowska 2007: 121, 126–127).

9 Na istnienie diachronicznych warstw repertuaru, czyli współistnienia pieśni starszego i nowszego pochodzenia, zwróciła uwagę w późniejszych badaniach Bożena Lewandowska (2007: 119).

10 Badania porównawcze nad wspólnym repertuarem dla Orawy i m.in. Podhala podjęła Bożena Lewandowska (2007).

tworząc tym samym pierwsze w historii polskiej etnografii muzycznej studium analityczno-regionalne. Świadczy to o wartości zbioru Miki, który powinien zostać, wraz z wnioskami lwowskiego muzykologa i późniejszych badaczy, skonfrontowany z wytworzonymi w drugiej połowie XX w. źródłami fonograficznymi zaprezentowanymi m.in. w niniejszym wydawnictwie. Porównanie tego materiału z wcześniejszymi o dwie dekady zapisami może być cenne także w aspekcie porównawczym, którego Chybiński już nie rozwinął.

Opierając się na aktualnym stanie badań, pierwsze fonograficzne echa Górnej Orawy możemy odnaleźć w nagraniach dokonanych tuż przed pierwszą wojną światową przez Juliusza Zborowskiego w Nowym Targu¹¹. Choć Zborowski dokonywał swych nagrań, zapraszając przed tubę fonografu wykonawców przybywających na jarmark z różnych stron południowej Małopolski, nie odnajdujemy w jego zachowanych zapisach dźwiękowych głosów Orawian, których na targach zapewne nie brakowało:

17

[...] roili się Orawców i Śpiszaków tłumy na jarmarkach w Czarnym Dunajcu i w Nowym Targu, ćma narodu orawskiego i spiskiego zalegała świątynie w czasie odpustu, w święta Matki Boskiej, w Ludźmierzu i w Kalwaryi, a poznać ich było łatwo, bo piosneczki o Matce Boskiej po słowacku śpiewali, ale gdyś do nich przystąpił, w gwarę się z nimi wdał, toć polską czystą mowę, tę naszą gwarę podhalańską, usłyszałeś (Kantor 1920: 178).

Nieznany wykonawca, którym być może był sam Juliusz Zborowski, naśpiewał do fonografu kilka nut zwanych „orawskimi”, np. *Kieby było nie świtało, Wiyrskiem pośła, wiyrskiem zasta*, zanotowane u Mierczyńskiego jako „nuty

11 Nagrania te, jak również wyżej wspomniane rejestracje Zawilińskiego, zostały opublikowane i opatrzone komentarzem (Jackowski 2015) w wydawnictwie płytowym „*Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii podhalańskich...*” *Pierwsze nagrania muzyki tradycyjnej na Podhalu*. Seria: *The Oldest Sound Documents of Polish Traditional Music* vol. 1. Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, Instytut Sztuki PAN.

orawskie” (Mierczyński 1930 nr 27, na płycie „*Rozpoczął tedy...*” ścieżki nr 22–23). Słynny Bartuś Obrochta wykonał na potrzeby nagrania dwie *nuty orawskie* – *Ozwodną* („orawska” wg A. Chybińskiego 1961 nr 251, Mierczyński 1930 nr 20 określa ją jednak jako „spiska”, nr ścieżki na płycie: 97) i *Bez zielone jare zyto* (Chybiński 1961 nr 267, nr ścieżki na płycie: 98). Są to jednak popularne już wówczas, a także do dziś i nie tylko na Podhalu, *nuty* zwane „orawskimi”¹². O ich popularności w podhalańskim repertuarze pisał A. Chybiński (Mika, Chybiński 1957: 78). Na Orawę nie dotarli z fonografem badacze także w okresie międzywojennym (z tego okresu pochodzą wyżej wspomniane zapisy nutowe E. Miki) i dopiero lata 50. ubiegłego wieku, a więc ogólnopolska Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego przyniosła pierwsze plony fonograficzne z interesującego nas obszaru, które prezentujemy w niniejszym wydawnictwie. Są to prace dokumentalne członków Ekipy Krakowskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Ekipą kierował Włodzimierz Poźniak, ówczesny asystent w Katedrze Historii i Teorii Muzyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, związany także z Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną w Katowicach. W skład Ekipy wchodził: Marian Ambros, choreograf Kazimierz Bogucki, Aleksandra Szurmiak, Hanna Czajkówna (która wówczas zatrudniona była w Nauczycielskiej Szkole Muzycznej w Nowym Targu), Władysław Dyląg, Jan Krzywacz, kompozytor Włodzimierz Kotoński, Józef Miks, Zbigniew Soja, Janina Sroka (zatrudniona jako sekretarka Ekipy), Józef Szczotka i Ewa Zagrodzka. Ekipa składała się z 3 grup mających wyznaczone obszary regionalne. Obok grupy Nadrabie i najbardziej aktywnej i efektywnej grupy Podhale pracowała grupa Żywiec, której celem była „rejestracje wzdłuż gościńca czadeckiego i orawskiego, Beskid Mały oraz bieg Skawy”

12 Bożena Lewandowska zwróciła uwagę na fakt, iż określenie „pieśni orawskie” czy „podhalańskie” nie oznacza ich genetycznego związku z terenem, a jedynie fakt, że są one tam znane i przez wykonawców uważane za własne. Wariantowość popularnego w obu regionach częściowo wspólnego repertuaru polega na nieznacznych zmianach interwałowych i kształcie melodii i niewielkich odchyleniach rytmicznych (Lewandowska 2007: 120, 124).

(Bielawski 1973: 39-40)¹³. Wyraźna dysproporcja w ilości nagrań dokonanych w określonych rejonach i dostrzegalna dominacja dokumentów z Podhala wynikała – jak podkreśliła Aleksandra Szurmiak-Bogucka – z ówczesnych trudności w dotarciu do śpiewaków i muzyków i stanu zachowania żywej praktyki muzycznej w tamtym czasie. Ponadto nie wszystkie zaplanowane wcześniej przez tzw. „szperaczy” wizyty u wytypowanych do nagrań wykonawców doszły do skutku (nie zawsze wykonawcy stawiali się na umówione miejsce nagrań), a działania w ramach Akcji miały swój ustalony harmonogram, który nie pozwalał zabawić dokumentalistom zbyt długo w jednym miejscu. Znany jest też ówczesny problem deficytu taśmy magnetofonowej, której konieczna oszczędność nie pozwalała na nagrywanie zbyt długich wariantów pieśni i melodii.

Ze względu na niewielką liczbę miejscowości, w których przeprowadzono dokumentację fonograficzną, plon Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego z Orawy wydaje się bardzo skromny. Nagrań dokonano tylko w dwóch miejscowościach: w 1952 r. w Piekielniku – a więc w miejscu, gdzie Orawa graniczy z Podhalem Niżnym (te wpływy podhalańskie są wyraźnie słyszalne w nagraniach z tej miejscowości), a w kolejnym roku w Lipnicy Wielkiej, skąd pozyskano materiał także z Lipnicy Wielkiej oraz z Zubrzycy Górnej i Dolnej.

W Piekielniku pozyskano rejestracje *muzyki* Stanisława Zapotocznego w składzie: *prym*, dwa *sekundy* oraz *basy*, a także nagrano męską grupę śpiewaczą. Najbardziej osadzony w stylistyce śpiewu orawskiego jest duet młodych

13 Grupy te zostały opisane także w komentarzach do płyt prezentujących nagrania archiwalne z Podhala: „*Muzycy, Muzycy cos po Was ostanie*”. Nagrania archiwalne tradycyjnej muzyki Podhala ze Zbiórów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN. *IS PAN Folk Music Collection vol. 3*. Warszawa-Zakopane 2008: Instytut Sztuki PAN, współpraca wydawnicza: Tatrzańska Agencja Rozwoju, Promocji i Kultury (autorzy: Jacek Jackowski, Krzysztof Trebunia-Tutka, Edward Styrzcula-Maśniak, Bartłomiej Koszarek); *Pierwszy Podhalański Popis Konkursowy Ludowych Muzyk Góralskich. Zakopane 18–20 kwietnia 1952 r.* Nagrania dokumentalne ze Zbiórów Fonograficznych IS PAN. *IS PAN Folk Music Collection vol. 8*. Instytut Sztuki PAN: 2012 (autorzy: Aleksandra Szurmiak-Bogucka, Jacek Jackowski).



5. *Muzyka z Piekelnika*. Od lewej: Józef Zapotoczny, ur. w 1914 r. – skrzypce *sekund I*, Stanisław Zapotoczny, ur. w 1918 r. – skrzypce *prym*; Ignacy Nowak, ur. w 1924 r., zm. w 2017 r. – bas, Józef Szczerba, ur. w 1917 r. – skrzypce *sekund II*. Piekelnik, lata 50. XX w. Autor fotografii nieznan. Archiwum Muzeum – Orawskiego Parku Etnograficznego w Zubrzyicy Górnej.

kobiet: Marii Gabały i Anny Wesołej. Również śpiewacy – pięcioosobowa grupa męska – reprezentują w nagraniach młode pokolenie wykonawców urodzonych w latach 30. XX w. i u schyłku lat 20. Nieco starsi od śpiewaków, z wyjątkiem

basisty, są członkowie *muzyki Zapotocznej* – w chwili nagrania muzycy byli w wieku pomiędzy trzydziestym czwartym a trzydziestym ósmym rokiem życia.

W nagraniach z 1953 r. prezentujemy kapelę Józefa Kostry w składzie: dwójce skrzypiec – *prym, sekund* i bas. To muzycy pokolenia z pierwszej i początku drugiej dekady ubiegłego wieku, stąd zapewne bardziej historyczny (z jednym *sekundem*) skład *muzyki*. Najstarszą nagrań na Orawie wykonawczynią jest Rozalia Pakosz, urodzona w 1888 r. Pozostałe śpiewaczki z Zubrzycy i Lipnicy oraz skrzypek Stefan Pastwa to znów pokolenie dwudziesto-, trzydziestolatków. Większość zatem z niewielu, bo z dziewiętnastu wykonawców zarejestrowanych w l. 50. XX w. na Orawie to pokolenie młode lub średnie – zaprezentowali oni tradycyjny i żywy wówczas w regionie repertuar.

Płytę niniejszą otwierają nagrania z Piekieni, gdzie jak wspomniano wyżej, usłyszymy muzykę, w której chyba najliczniej współistnieją cechy orawskie i podhalańskie, ale nie tylko. Wiąże się to z faktem położenia tej wsi i jej otwartości w stronę Nowotarszczyzny przez Odrowąż i Pieniżkowice (bezpośrednie sąsiedztwo w Orawę) i w stronę Podhala przez Czarny Dunajec i Podczerwone (kolejne wsie: Chochółów i Witów sąsiadują z Orawą słowacką). Marcin Kowalczyk podkreślił silne, zwłaszcza od XIX w. wpływy Podhala właśnie ze strony Piekieni:

[W Piekieniu] żyło i mieszkało wielu znakomitych muzyków ludowych, którzy ogrywali wesela czy inne imprezy okolicznościowe nie tylko w rodzinnej wsi, ale daleko poza nią, docierając też na Podhalę, gdzie wyrobili sobie znakomitą markę. Właśnie w ich muzyce zaznaczył się największy wpływ muzyki podhalańskiej, bo przecież Piekień to miejscowość położona na granicy Orawy i Podhala. Przejęli oni niektóre nuty, ozdobnikowanie, manierę wykonawczą i łączenie utworów. Wprowadzili nowy podhalański sposób strojenia basów. Ostatnim takim piekielnickim muzykantem był świetny skrzypek i tancerz Józef Szczerba (Kowalczyk 2003: 25).

Być może – na co zwróciła uwagę Aleksandra Szurmiak-Bogucka – słyszalne w nagraniach pewne nieporadności w partiach sekundu (w materiale rdzennie podhalańskim) lub próby rozpoczynania śpiewu w bardzo wysokich rejestrach mogą być skutkiem przejmowania lub naśladowania stylu i repertuaru z sąsiedniego regionu – a więc pieśni i melodii nie rdzennie orawskich. Nie oznacza to jednak, iż wysoki śpiew był zarezerwowany tylko dla wykonawców podhalańskich. Dodajmy, iż Podhale było regionem bardziej hermetycznym, mniej niż sąsiednie regiony podatnym na wpływy zewnętrzne. Spośród nagrań z Pieklielnika na uwagę zasługują osadzone w stylu orawskim śpiewy duetu Marii Cabały i Anny Wesołowskiej [np. 5-8, 10-12, 19, 21] z charakterystycznym lokalnym zakończeniem we współbrzmieniu tercjowym. W „prześciowym” repertuarze piekielnickim – jak określiła go Aleksandra Szurmiak-Bogucka – odnajdujemy zatem zarówno zapożyczony repertuar i styl Podhala, jak i zachowane w lokalnym stylu pieśni i melodie orawskie. Niektóre, znane na Podhalu wątki, np. w Lipnicy Wielkiej przybierały zupełnie odmienny, lokalny charakter muzyczny [np. 3, 25-26, 33, 48, 51, 67].

Stuchając pieśni w wykonaniu Anny Pakosz z Lipnicy Małej, trzydziestosześcioletniej wówczas kobiety, możemy odnieść wrażenie, iż wykonawczyni ta przełamuje nieco konwencję śpiewu ludowego. Wydaje się jednak – jak zauważyła Aleksandra Szurmiak-Bogucka, iż ta zapewne świadoma walorów swego ładnego, miękkiego, wysokiego i z odrobiną wibrata sopranu śpiewaczka chciała popisać się swymi umiejętnościami przed mikrofonem ekipy. Nie jest ponadto wykluczone, iż mogła być ona członkinią chóru Emila Miki – prócz regionalnych pieśni знаła bowiem szerszy, ogólnopolski, ale również popularny w ludowych chórach i teatrach repertuar, przy którego wykonywaniu zanikała w jej wymowie tekstu gwara. Przypomnijmy tu, iż Emil Mika, założyciel lipnickiego Zespołu Folklorystycznego, jest autorem przeznaczonego dla scen amatorskich obrazka regionalnego o charakterze obrzędowo-obyczajowym pt. *Sen Bacy – melodramat górski* (Mika 1935), a wraz z małżonką wydali dwa lata później podobne dzieło:

Skubarki – obrazek z życia ludu orawskiego (Machay-Mika 1937). W obu utworach pieśni występują w układach na chór żeński i mieszany.

Wydaje się, iż wytworzona baza źródeł fonograficznych nie została jeszcze dostatecznie wykorzystana w nauce, a zarazem jako pośrednie źródło dla podtrzymania ludowej praktyki muzycznej, żywej przecież na Orawie, ulegającej jednak stopniowym przeobrażeniom. Celem niniejszego wydawnictwa jest zatem dostarczenie repertuaru wraz z jego zarejestrowaną warstwą stylistycznego wykonania jako zachowanego, powojennego korpusu źródeł dla historii muzyki orawskiej. Obraz względnie współczesnego stanu tradycji muzycznej na tle folkloru muzycznego terenów bezpośrednio sąsiadujących z Orawą (Podhale i Żywiecczyzna) przedstawiła Bożena Lewandowska, opierając się zarówno na źródłach historycznych, jak również na wynikach własnych badań terenowych prowadzonych na Orawie¹⁴. Podobnie jak w przypadku Emila Miki, nie zwrócono dostatecznej uwagi na muzykę instrumentalną, koncentrując się jedynie na repertuarze wokalnym. Badaczka uzupełnia jednak wnioski Chybińskiego. Pieśni orawskie, podobnie do podhalańskich, pozbawione są refrenów i przybierają najczęściej postać dwuwersowej lub czterowersowej zwrotki o dwunastu lub (rzadziej) sześciu sylabach w wersie. Wydaje się, iż na Podhalu częściej niż na Orawie spotykamy inicjalne interiekcję, zawołania w brzmieniu „ej” czy „hej”. Podobnie jak na Podhalu, w krótkich 1- lub 2-3-zwrotkowych pieśniach orawskich związek tekstu i melodii nie jest stały, a dana melodia może służyć do wyśpiewywania znacznej liczby odpowiadających jej budową wersu słów pieśni.

23

Zasadne wydaje się przypuszczenie, że w przeszłości wymiennosc tekstów słownych i melodii była znacznie mniejsza i liczbowe powiększanie się re-

14 Lewandowska w drugiej poł. l. 70. zarejestrowała na Orawie 480 pieśni wraz z wariantami (pochodzą one z Lipnicy Wielkiej i Małej, Zubrzycy Górnej i Dolnej, Jabłonki i Chyżnego). Porównanie zbioru z zapisami Miki wykazało względną zachowawczość regionalnego repertuaru – 40 pieśni ze zbioru lipnickiego nauczyciela przetrwało w pamięci wykonawców (z niewielkimi wariantowymi zmianami) do współczesności, choć utraciło już swą obrzędową żywotność (Lewandowska 2005a: 61).

pertuaru słownego wpłynęło na rozluźnienie związku tekstowo-melodycznego (Lewandowska 2007: 120).

Badaczka zwróciła uwagę, iż w budowie melodii powtórzenia drugiego zdania muzycznego na Podhalu ulegają w praktyce wykonawczej zmianom melodycznym, zaś w pieśniach orawskich melodia nie ulega tu znacznym modyfikacjom. Na uwagę zasługuje wielogłosowość i praktyka wykonywania powtórek melodii:

Tym, co odróżnia zapisy podhalańskie od orawskich, jest wielogłosowe wykonanie i indywidualne, swobodne podejście wykonawców podhalańskich do powtórek melodii, które prawie zawsze poddawane są choćby drobnym zmianom. Dodatkowo melodie podhalańskie ozdobione są często krótkimi, dwunutowymi melizmatami, umiejscowionymi nie tylko w zwrotach kadencyjnych, a które trudno jest zaobserwować w zapisach orawskich (Lewandowska 2007: 124).

24

Śpiew na głosy, w równoległych tercjach, zdarza się wśród orawskich wykonawców, ale zwykle w zwrotach kadencyjnych lub na niewielkich odcinkach durowych melodii, co także odróżnia ten region od Podhala. Jest to – wg Lewandowskiej – wynik oddziaływania systemu dur-moll, nie zaś cecha archaicznego wielogłosu.

Dominacja metrum parzystego (2/4) – to cecha wspólna dla Podhala i Orawy, na Orawie zaś występuje znacznie mniej pieśni wolnometrycznych¹⁵. Podobieństwo wykazać można także w warstwie ambitusu i w typach skal – dominacja durowych i lidyjskich na obu obszarach. Choć Orawa pozostaje pod dużym wpływem Podhala, oparła się jednak asymilacji skali podhalańskiej, która tu prawie nie występuje. Zbieżne są tu także upostaciowania rytmiczne, choć na Pod-

15 Pieśni śpiewane wolno, swobodnie, bez wyczuwalnej pulsacji metrycznej tematycznie zwykle są związane z pasterstwem lub są o treści refleksyjnej (Lewandowska 2005a: 64).

halu przybierają, w porównaniu z łagodną rytmiką orawską, „postać zaostrzoną” także z synkopą (Lewandowska 2005a: 64, 71). Lewandowska wskazuje także na cechy związane z rozwojem i powiększaniem się (asymilowaniem) obcego repertuaru, a więc np. na rytmy krakowiakowe. Badaczka wykazała, iż cechy muzyki orawskiej, które spotykane są również na Podhalu, a nawet nabierają tam intensyfikacji, słabną w muzyce regionu położonego na zachód – Żywiecczyny, gdzie np. pojawiają się już częściej także metra nieparzyste, mniej zaś lidyzmów, rytmów punktowanych. Autorka stwierdza:

Trzeba jednak wyraźnie stwierdzić, że dostrzeżone różnice mają charakter ilościowy, a nie jakościowy. Wszystkie istotne cechy charakteryzujące pieśni orawskie, występują w materiale żywieckim, a także podhalańskim, ale w niejednakowych proporcjach. Najbardziej jednolity stylistycznie jest zbiór podhalański, stosunkowo najmniej homogeniczny pod względem badanych właściwości jest żywiecki materiał muzyczny (Lewandowska 2007: 127).

25

Autorka konkluduje, iż folklor orawski posiada wiele cech wspólnych z pieśniami podhalańskimi i częścią pieśni żywieckich w zakresie ogólniejszych cech stylistycznych. O odrębności muzyki Orawy decyduje zaś przede wszystkim sposób wykonania i styl śpiewu. Wydaje się, iż najstarszy (określony na podstawie struktury melodii w powiązaniu z jej rozpiętością i rodzajem wiersza), archaiczny pokład repertuaru Orawy i regionów sąsiednich nie wykazywał takiego zróżnicowania jak pieśni o młodszej proveniencji (Lewandowska 2007: 128). O żywotności praktyki muzycznej, a zarazem o względnej zachowawczości, ale też przemianach repertuaru i jego kontekstu świadczy zestawienie źródeł najstarszych, zarówno zapisanych, jak i fonograficznych (w tym prezentowanych na niniejszej płycie) z nagraniami pozyskanymi w ostatnich dekadach ubiegłego wieku.

Folklor pieśniowy na Orawie tworzą dwie grupy pieśni. Jedna to pieśni dawne, stanowiące tradycyjny repertuar orawski, dla których można wyznaczyć zespół cech regionalnych. Jest to w zasadzie zbiór zamknięty, obecnie już mało pamiętany, ale istniejący w postaci zapisów nutowych czy też zapisu dźwiękowego. Niektóre pieśni istnieją w repertuarach zespołów regionalnych, dzięki czemu utrwalane są w zbiorowej pamięci. Druga część współcześnie śpiewanego na Orawie repertuaru to pieśni popularne, znane w wielu regionach kraju. Jest ich dużo i tworzą zbiór otwarty, jedne szybciej ulegają zapomnieniu, inne utrzymują się w repertuarze dłużej. Są to pieśni nowszej lub całkiem niedawnej proveniencji, tak w warstwie słownej, jak i muzycznej (Lewandowska 2005a: 61–62).

Ogólnie biorąc, cechą charakterystyczną zbioru późniejszego jest nie to, że pojawiły się w nim nowe właściwości [...], lecz to, że cechy, które za czasów Miki zdecydowanie wyznaczały „styl orawski”, straciły na znaczeniu. Materiał muzyczny zbioru starszego jest przede wszystkim bardzo jednorodny stylistycznie [...] Przeobrażenia folkloru orawskiego są wynikiem pojawienia się w repertuarze nowych melodii. [...] Nowe melodie określają wprawdzie wykonawcy jako orawskie, jednakże starsi mieszkańcy wsi utrzymują, że nie są one przekazane drogą tradycji ustnej (Lewandowska 1978: 21–22).

Jako główne przyczyny przeobrażeń zasobu repertuaru i jego zmienności badaczka wykazała powojenny zanik tradycyjnej obrzędowości, zmianę funkcji zapamiętanego repertuaru oraz przeobrażenia społeczne wsi, ustępowanie tradycyjnego, rolniczego sposobu gospodarowania, rozwój przemysłu, dezintegrację wsi, wpływ mediów. Stąd ogromna rola ruchu kulturalno-regionalnego, który przyczynia się do zachowania lokalnego dziedzictwa muzycznego, choć w zwykłym zmienionym, bo scenicznym kontekście¹⁶.

16 Muzyka orawska obecna jest m.in. na lokalnych festiwalach i przeglądach, np.: na Międzynarodowym Festiwalu Ziemi Górskich w Zakopanem, Święcie Pasterskim w Lipnicy Wielkiej, Orawskim Lecie w Jabłonce, na Spotkaniach Gajdoszów w Pogórze (Oravská Polhora) i in.



6. *Muzyka Kostyrów z Lipnicy Małej*. Józef Kostyra, ur. w 1911 r. – skrzypce, drugi muzyk to prawdopodobnie Ignacy Kostyra, ur. w 1907 r. – basy. Lipnica Mała, lata 60. XX w. Autor fotografii nieznan. Archiwum rodzinne Bandyków z Lipnicy Małej.

Interesujące są wyniki badań Bożeny Lewandowskiej nad ludową, lokalną klasyfikacją pieśni, w ramach której Orawianie wyróżniają: *śpieweckie* (jednozwrotkowe np. *weselne*, *przy pasyniu* lub *baciarskie*), *dłukse* (dwu-, trzyzwrotkowe, nie związane z obrzędami, lecz obyczajowe, miłosne, żołnierskie, a nawet

zbójnickie, śpiewane zwykle podczas jesienno-zimowych spotkań i prac kobiet), *pastorałki, słowenskie* (śpiewane po słowacku, w gwarze słowackiej [Lewandowska 2005b]) i *pieśni* (względnie *pieśniczki*) o charakterze religijnym. Rozwlekłe, tęskne pasterskie pieśni wykonywano zwykle grupowo na dwa głosy (diafonia), czasem dodawano także trzeci głos. Śpiew szeroki, często o wolnej i swobodnej metryce, rozpoczynała jedna osoba, a po kilku taktach dołączali pozostali śpiewacy (Kowalczyk 2003: 22). Orawianie w przeciwieństwie do Podhalan nie stosują do własnego repertuaru określenia *nuta* (Lewandowska 2005a: 66–68).

Omawiając instrumenty muzyczne spotykane na Orawie, Marcin Kowalczyk podkreślił wpływ pasterskiej kultury wołoskiej na pojawienie się tu pierwotnego instrumentarium: fujarek (od jednootworowych po trzy-, dziewięciootworowe, choć najpopularniejszą na Orawie jest forma sześciootworowa), wykonanych z jednego kawałka drewna fujarek – *dwojnic* i piszczałek bezotworowych – *końcówek* zwanych też piszcząką *wielkopostną* lub fujarką *wołarską*, trombit, rogów pasterskich. Wierzbowe, bezotworowe piszcząki – dłuższe (zbliżone długością do wyciągniętej ręki grającego) i krótsze były głównie instrumentami pasterszy. Te pierwsze mogły służyć niekiedy nie tylko jako instrument, ale też jako narzędzie obrony.

Najstarszy skład kapeli orawskiej to skrzypce z trzystrunowymi (struny z jelit) basami (o wielkości zbliżonej do wiolonczeli), który był rozszerzany o drugiego skrzypka – *sekunda* zwanego tu lokalnie *kontrarzem*, grającego na tle melodii *prymisty* akordami na strunach d i a. Kolejne powiększenie składu to włączenie drugiego *sekundzisty*, który wtórował na *grubych* strunach d i g. Specyficzne strojenie basów orawskich polegało na uzyskaniu tylko dwóch dźwięków – a i d, przy czym dźwięk d strojono na dwóch strunach – drugie d o oktawę niżej. Basy strojono także w układzie jak na skrzypcach: g-d-a-e – tak grała np. muzyka Łukasza Masteli z Zubrzycy Górnej (Kowalczyk 2003: 26). Omawiając muzykę instrumentalną Orawy, warto wspomnieć szczególne studium Janusza Mrocza poświęcone postaci ludowego rzeźbiarza, śpiewaka i muzykanta Karo-



7. *Muzyka* Józefa Szczerby z Piekelnika. Józef Szczerba, ur. w 1917 r. – skrzypce, Ignacy Nowak, ur. w 1924 r., zm. 2017 r. – basy. Pozostali muzycy nieznani. Piekelnik, lata 60. XX w. Autor fotografii nieznany. Archiwum Muzeum – Orawskiego Parku Etnograficznego w Zubrzycej Górze.

la Wójciaka zwanego „Heródkiem”. Choć nie był on „zawodowym” muzykiem ludowym¹⁷ (swoistą grę na skrzypkach traktował raczej jako rytmiczny akompa-

17 „Jego muzyczne upodobania w pewnym stopniu wiązały się z chodzeniem po weselach i chrzcinach, na których za swą prostotę i swoisty humor życzliwie był przyjmowany i gdzie pozwalano mu zatańczyć i zaśpiewać, a nawet – jak należy wnosić z jego opowiadań – pogrążyć na skrzypkach, co pewnie traktowano jako żartobliwą parodię prawdziwej muzyki góralskiej” (Mroczek 1972: 215).

niament) zapisał się w historii regionu jako postać oryginalna, a praca Wójciaka może być zachętą dla kolejnych badaczy do podjęcia tematu monografii wybitnych osobowości muzycznych Orawy. Dodajmy, iż autor artykułu – J. Mroczek oraz Roman Reinfuss i Zbigniew Poprawski dokonywali nagrań „Heródka” na taśmach magnetofonowych.

Na Orawie, jeszcze w latach 70. XIX w.¹⁸ grano na dudach – *gajdach* (rzadziej zwanych tu *kozą*), których forma była prostsza od np. *gajd* śląskich. Orawskie *gajdy*, obecnie zachowane już tylko po słowackiej stronie Górnej Orawy pozwalały wykonywać bogato ornamentowane melodie oparte na skali lidyjskiej, a towarzyszyły im skrzypce lub dwoje skrzypiec. *Heligonka* spotykana na Orawie jest importem słowackim sprzed pierwszej wojny światowej (Kowalczyk 2003: 21–22, 25).

30 Węgierskie wpływy można zauważyć w tańcach – zarówno w sposobie gry, gdzie czasem orawscy muzycy próbują wykrzesać w swej muzyce temperament i charyzmę węgierskich kapel, ale też w nazewnictwie – na Orawie *ciardaś* oznacza jednak tańce o wołoskim rodowodzie (Kowalczyk 2003: 24). Orawski *ciardaś* zwany *cina* zarejestrowano w w 1953 r. [43, 68]. W tańcu tym, wykonywanym przez wiele par istotny jest element popisu tancerza przed tancerką. Mężczyzna po wykonaniu przyśpiewki i wyborze patnerki wyprowadza ją przed muzykę i w części tzw. *drobienia* daje z werwą pokaz tańca krokami *drobnymi* i *krzesanymi*, by w części tzw. *zwijania* przejść do tańca z partnerką krokiem *obyrtanym*. Znana jest też odmiana *kicorskiego ciardasia*, wykonywanego przez dwie tancerki i tancerza. Na Górnej Orawie tańczono też *gymbuškę* – odmianę tańca-zabawy znanego szerzej jako *całowany*. Oprócz popularnych tu polek – zwanych lokalnie np. *tyrci-polka*, *krzizowo-polka* Orawianie tańczyli *jelynioska*

18 Marcin Kowalczyk, opierając się na pracy Eustachego Wespela i Andreja Kavuljaka, przytoczył informację o *muzyce gajdoszów*, która obok kapeli cygańskiej grała w 1876 r. podczas odsłonięcia pomnika na Babiej Górze, upamiętniającego pobyt arcyksięcia Józefa Habsburga, palatyna Węgier.

(z krokiem *obyrtanym*), *żyda*, pasterskiego *wałaskiego* wykazującego podobieństwo z *góralskim* podhalańskim, *wdowca* czy znanego też na Morawach *kozunio-ska*. Taniec towarzyszył również znanej tu zabawie zwanej *kotecka* (Dąbrowska 2006: 25–26, 41–42, 364).



Wybrana literatura:

Bielawski, Ludwik

1973 *Działalność Jadwigi i Mariana Sobieskich na polu dokumentacji i badań polskiej muzyki ludowej*, w: Jadwiga i Marian Sobiescy: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, wybór prac pod redakcją Ludwika Bielawskiego, Kraków: PWM, s. 11–72.

Bobrowska, Jadwiga

1984 *Polski folklor muzyczny*. Wybrane zagadnienia, cz. 3. Materiały dla studentów uczelni muzycznych. Katowice: Akademia Muzyczna w Katowicach.

Chybiński, Adolf

1961 *O polskiej muzyce ludowej*. Wybór prac etnograficznych, przygotował do druku Ludwik Bielawski, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Dahlig, Piotr

1994 *Najstarsze źródło fonograficzne folkloru polskiego (1904)*, w: „Twórczość Ludowa” nr 3–4, s. 11–13.

1997 *Pierwszy zapis fonograficzny folkloru polskiego (1904)*, w: „Muzyka”, nr 2, s. 57–70.

Dąbrowska, Grażyna Władysława

2006 *Taniec w polskiej tradycji*. *Leksykon*. Warszawa: Muza SA.

Gotkiewicz, Marian

1954 *O płóciennikach na Górnjej Orawie*, w: „Lud”, t. 41, s. 626–634.

1957 *Walki religijne w pieśniach i podaniach Spisza i Orawy*, w: „Lud”, t. 44, s. 118–129.

Jackowski, Jacek

2014 *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych, cz. 1 (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej)*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

2015 *„Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii podhalańskich...” Pierwsze nagrania muzyki tradycyjnej na Podhalu ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego i Instytutu Sztuki PAN odtworzone po ponad stu latach*. Tekst bookletu do płyty CD pod takim samym tytułem. Muzeum Tatrzańskie i ISPAN, s. 1–24.

Jostowa, Wanda

1972 *Pasterstwo na polskiej Orawie*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo PAN.

1986 *Zwyczajne doroczne ludności polskiej Orawy*, w: „Zagadania z kultury Podhala Spisza i Orawy”, zesz. 3. Nowy Targ-Zakopane: Podhalańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Nowym Targu Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, s. 44–56.

Kantor, Józef

1920 *Pieśń i muzyka ludowa Orawy, Podhala i Spisza*, w: „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego” za lata 1919-1920, poświęcony sprawom Spisza, Orawy i Czadeckiego Okręgu, t. 37 (właśc. 38), nr 18, s. 178–205.

Kantor, Ryszard

1989 *Migracje mieszkańców Orawy i ich wpływ na gospodarkę i kulturę regionu*. Kraków: Harcerska Oficyna Wydawnicza.

1998 *Farbiarnia Jana Kleina w Orawce*, w: „Orawa”, nr 36, s. 155–159.

Kolberg, Oskar

1968a *Góry i Podgórze*, cz. 1. Seria: *Dzieła wszystkie*, t. 44. Wrocław-Poznań-Kraków: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, PWM, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

1968b *Góry i Podgórze*, cz. 2. Seria: *Dzieła wszystkie*, t. 45. Wrocław-Poznań-Kraków: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, PWM, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Kowalczyk, Emil

2005 *Od orawskiej strony*, w: *Światy Babiej Góry*, red. Danuta Ptaszycka-Jackowska. Zawoja: Babiogórski Park Narodowy, s. 169–205.

2019 *Na orawskiej pogórze*. Wiersze zebrane. Kraków-Lipnica Wielka: Wydawnictwo Arva.

Kowalczyk, Marcin

2003 *Muzyka Orawy*, w: „Rocznik Babiogórski”, t. 5, s. 19–31.

Krzywda, Piotr

2011 *Charakterystyka geograficzno-historyczna obszaru zamieszkiwanego przez Górali Orawskich*, w: *Kultura ludowa Górali Orawskich*, red. Urszula Janicka-Krzywda, Kraków: Centralny Ośrodek Turystyki Górskiej PTTK, s. 7–39.

Leng, Ladislaw

1962 *Slovenské ľudové hudobné nástroje*. Bratysława: Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied.

Lewandowska, Bożena

1976 *Folklor muzyczny orawskiej Lipnicy Wielkiej (problemy zmian w folklorze i krytyki źródeł)*. Maszynopis pracy magisterskiej napisanej w Katedrze Historii i Teorii Muzyki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kier. doc. dra Jana Sęszewskiego.

1978 *Problem zmienności folkloru muzycznego na przykładzie pieśni ludowych Orawy*, w: „Muzyka”, nr 2, s. 11–24.

2005a *Pieśni ludowe na Orawie*, w: „Orawa” nr 42–43, s. 59–72.

2005b *Pieśni „słoweńskie” na tle innych grup repertuarowych pieśni orawskich*, w: *Góry i góralszczyzna w dziejach i kulturze pogranicza polsko-słowackiego*. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej, tom: *Kultura i przyroda*, red. M. Gotkiewicz. Nowy Targ: Podhalańska Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa, s. 86–91.

2007 *Folklor muzyczny Orawy i terenów sąsiednich*, w: „Rocznik Orawski”, t. 6–7, s. 119–128.

Ładygin, Zbigniew

1986 *W labiryncie historii*, w: *Gdy do tej Babiej Góry przyjdiesz...* red. Jacek Sroka, t. 2, Bielsko-Biała – Sucha Beskidzka: Staraniem grona miłośników Królowej Beskidów Zachodnich, nakł. Oddziału PTTK „Ziemia Babiogórska” im. prof. dr. Walerego Goetla w Suchej Beskidzkiej.

Machay, Ferdynand

1992 *Moja droga do Polski*. Kraków: Agat Print.

Machay-Mika, Józefa

1937 *Skubarki. Obrazek z życia ludu orawskiego*. Piosenki ułożył Emil Mika. Kraków: Nakładem Związku Górali Spisza i Orawy.

Mierczyński, Stanisław

1930 *Muzyka Podhala*. Zebrał i ułożył S. Mierczyński, ilustrowała Zofja Stryjeńska, wstęp napisał Karol Szymanowski. Lwów – Warszawa: Książnica Atlas.

Mika, Emil

1934 *Pieśni orawskie*. Lipnica Wielka na Orawie: Związek Spisko-Orawski

1935 *Sen Bacy*. Melodramat górski. Według oryginalnych melodyj orawskich z udziałem chóru mieszanego i solistów dla scen amatorskich. Lipnica Wielka: Nakładem Związku Spisko-Orawskiego.

Mika, Emil; Chybiński, Adolf

1957 *Pieśni orawskie*. Seria *Materiały do polskiej muzyki ludowej*, t. 1, Kraków: PWM.

Mroczek, Janusz

1972 *Heródkowe muzykowanie*, w: „Polska Sztuka Ludowa”, nr 4, s. 215–222.

Pilarczyk, Władysław

2005 *Piśmiennictwo na polskiej Orawie do 1939 roku*, w: „Orawa”, nr 42–43, s. 41–53.

Reinfuss, Roman

1950 *Orawski dom z wyżką*, w: „Polska Sztuka Ludowa”, nr 1–6, s. 36–55.

Remiszewski, Ryszard, M.

2005 *Był jak Julian Jerzy Teisseyer...*, w: „Orawa”, nr 42–43, s. 181–183.

Sobieska, Jadwiga

1962 *Materiały do nauki o polskim folklorze muzycznym*, cz. III: *Oblicze muzyczne polskich pieśni ludowych*. Warszawa: Centralny Ośrodek Pedagogiczny Szkolnictwa Artystycznego.

Starek, Edyta

1966 *Strój orawski*. *Atlas Polskich Strojów Ludowych*, cz. V: *Małopolska*, z. 11. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

Trajdos, Tadeusz, Mikołaj

1993 *Dzieje i kultura Orawy*. Kraków: Secesja.

2018 *Dzieje Górnej Orawy (XIV - XX w.)*, w: „Płaj”, t. 55, s. 164–181.

T. N.

1990 *Sylwetki orawskie: Julian Jerzy Teisseyer*, w: „Orawa”, nr 6–8 s. 18 (na s. 17 fotografia J. J. Teisseyera).

Old Orava melodies

Orava is the land of borderline, inhabited by Orava Highlanders who form a separate ethnographic group with its own specific and interesting culture. Colonisation of Orava by the Hungarian house of the Thurzons was of crucial importance to shaping Orava's local, 15th-century culture. The Hungarians took advantage of the surge of the Vlachs (15th and 16th centuries), as well as the refugeism of serfs from Żywiecczyzna, Niżne Podhale and surroundings of Jordanów. Uprisings of Hungarian magnates against the Habsburgs (which sometimes took form of religious fights) or even migrations for economic reasons were also of some influence.

36

This small region, with its extraordinary and interesting history, belonging to the mutual Carpathian heritage stands out from other cultures for some characteristic features such as Orava Highlanders outfit or the layout of the wooden hut with its, so called *wyżka*, which was a kind of a chamber-garner located in the upper floor, under the roof of the hut, just above the white chamber. Of the rich palette of Orava region rituals connected with shepherd's and agricultural lifestyles as well as the whole annual cycle only some relics and echoes remained.

It wasn't until recently that the music culture of Orava finally saw some historical phonographic resources. In 1904, that is when the first in Polish territory recording of the folk singing was made on a wax cylinder in Zakopane, a historian Jerzy Teisseyer went on a trip to Babia Góra. It was him who later initiated collecting lyrics of forgotten religious songs, but also commonly sung folk songs. Most probably under his influence the collecting work was then taken up by rev. Ferdynand Machay (1889–1967). Between 1924 and 1934 well over a hundred Orava songs (80 melodies and 22 variants) were written down by a teacher from Lipnica Wielka, Emil Mika (1896–1941) who was the

son of an organist from Lipnica. He focused on villages of Lipnica Wielka and Mała, Orawka, Chyżne, Przywarówka, Podwilk, Polana, Jabłonka and Kiczory. The collection was published in small circulation in 1934 by the efforts of The Spisz-Orava Society (Mika 1934). A musicologist Adolf Chybiński also got very interested with the music of the region and thus prepared the first elaboration of Orava songs (Mika, Chybiński 1957).

The first phonographic echoes of Górna Orawa (Upper Orava) can be found in the recordings made just before the WWI by Juliusz Zborowski in Nowy Targ. An unknown performer, whom may well be Zborowski himself, sang onto the phonograph several melodies called „Oravian”, such as *Kieby było nie świtało, Wyrskiem posta, wyrskiem zasta*, noted down by Mierczyński as „Oravian melodies”. Also, well-known Bartuś Obrochta performed for the needs of the recording two Oravian melodies – *Ozwodna* and *Bez zielone jare zytko*. Unfortunately, in the mid-war period no researchers equipped with a phonograph reached Orava region. It wasn't until the 1950s with their Musical Folklore Collecting Campaign that the area lived to see the first phonographic harvest in a form of documentary work of the members of the staff of Cracow Musical Folklore Collecting Campaign, that is presented in this publication. The recordings were made in as few as five villages and towns: in 1952 in Piekieniak which is the place where Orava borders with Podhale Niżne (that Podhale influence can be clearly heard in the recordings from this village), and in the following year in Lipnica Wielka and Lipnica Mała and in Zubrzyca Górna and Zubrzyca Dolna.

The purpose of this publication is to provide the listeners with the repertoire together with its registered layer of stylistic performance as preserved, after-war corpus of resources for history of Orava music. The album is opened by the recordings from Piekieniak in which we can hear music with probably the most numerous examples of coexistence of Oravian and Podhale features. Songs of Orava lack choruses and most often take form of a two or four-line verse with twelve or (less often) six syllables in each line. Performing songs also in

Slovak language is very typical for the region. Part-song in parallel thirds does take place among Oravian performers, but it usually happens in cadences or in small parts of melodies in major keys which also differentiates the region from Podhale. Hungarian influence can be noticed in dances – both in the style and way of instrumental performance (in which Oravian musicians sometimes try to muster the temperament and charisma of Hungarian ensembles) as well as in the nomenclature (in Orava the name *ciardaś* is used however for the dances with Vlachs genesis). The oldest set of Oravian ensemble consists of the violin and the three-string bass and was extended with a second fiddler – *sekund*, locally called also as *kontrarz* (*counterpart*), who played harmony to the melody played by the first fiddler (so called as *prym*) on “d” and “a” strings. In the recordings there are examples of archaic way of treating bass as a bourdon and a rhythmic instrument.

Orava remains under significant influence of Podhale, yet it resisted assimilation of Podhale musical scale which is almost completely absent here. It is mostly the style of singing and performance that determine the individuality of Orava music.

Translated by Klaudia Dulińska

Stanisław Zapotoczny, ur. w 1918 r., Piekelnik¹ – śpiew; **Józef Zapotoczny**, ur. w 1914 r. – skrzypce *prym*; **Józef Szczerba**, ur. w 1917 r. – skrzypce *sekund*; **Ignacy Nowak**, ur. 29 lipca 1924 r., zm. 24 kwietnia 2017 r. – bas; nagr. 13 listopada 1952 r. w Piekelniku.

1. *Ozwodna* Jescek nie tańcował, ej dopiero zacynam – a dance couplet and tune [01:07]
2. *Krzesany* Kiebyś se był nie wymyśło – a dance tune [00:47]
3. *P'oniechajmyz k'ochanecki*, weźmy sobie ciupazecki (wariant Marsza Chałubińskiego) – a highland robber couplet and dance tune [01:17]
4. *Sabałowa* Ej, krzyzu na Giewoncie, ej, nie zap'omnym 'o cie – a dance couplet and tune [00:59]

Anna Wesołowska, ur. w 1929 r., Piekelnik – śpiew; **Maria Cabała**, ur. w 1932 r., Piekelnik – śpiew; nagr. 13 listopada 1952 r. w Piekelniku.

5. Ej, nie ta mi je rózo, ej, có sie w polu huzio – a maiden courtship song [01:20]
6. P'o cóżeś tu przysła, siwo mgła, siwo mgła – a maiden courtship song [00:57]

Stanisław Zapotoczny, ur. w 1918 r., Piekelnik – skrzypce; **Józef Zapotoczny**, ur. w 1914 r. – skrzypce *prym*; **Józef Szczerba**, ur. w 1917 r. – skrzypce *sekund*; **Ignacy Nowak**, ur. 29 lipca 1924 r., zm. 24 kwietnia 2017 r. – bas; nagr. 13 listopada 1952 r. w Piekelniku.

7. Polka drobna – a dance tune [00:46]

Anna Wesołowska, ur. w 1929 r., Piekelnik – śpiew; **Maria Cabała**, ur. w 1932 r., Piekelnik – śpiew; nagr. 13 listopada 1952 r. w Piekelniku.

8. Dalij, chłopczy, dalij, kolebka sie wali – a maiden courtship song [01:38]

Józef Banaś, ur. w 1928 r. – śpiew; **Edward Gogolak**, ur. 23 września 1930 r., zm. 13 grudnia 1990 – śpiew; **Tadeusz Miśkowiec**, ur. w 1929 r. – śpiew; **Stanisław Szuba**, ur. 13 października 1933 r., zm. 1 października 2005 r. – śpiew; **Władysław Pieróg**, ur. w 1933 r. – śpiew; nagr. 13 listopada 1952 r. w Piekelniku.

9. Zielony trownicku, ej, jo sie na cie gniywom – a bachelor song [00:25]

1 Wszystkie wymienione w spisie utworów miejscowości znajdowały się w czasie nagrania w powiecie nowotarskim.

Anna Wesołowska, ur. w 1929 r., Piekelnik – śpiew; **Maria Cabała**, ur. w 1932 r., Piekelnik – śpiew; nagr. 13 listopada 1952 r. w Piekelniku.

10. P^oowidyż mi, chłopoku, p^oowidyż mi dokładnie – a maiden courtship song [00:38]

11. W studni woda dudni, ej, nie bedym je brała – a maiden song [00:47]

12. Takie mi kochanek p^oozdrowienie pośłoł – a heartbreak song [00:53]

Józef Banaś, ur. w 1928 r. – śpiew; **Edward Gogolak**, ur. w 1930 r. – śpiew; **Tadeusz Miśkowiec**, ur. 1929 – śpiew; **Stanisław Szuba**, ur. w 1933 r. – śpiew; **Władysław Pieróg**, ur. w 1933 r. – śpiew; nagr. 13 listopada 1952 r. w Piekelniku.

13. Niy mogym, niy mogym do wiyrśka wych^oodzić – a bachelor song [00:51]

Anna Wesołowska, ur. w 1929 r., Piekelnik – śpiew; **Maria Cabała**, ur. w 1932 r., Piekelnik – śpiew; nagr. 13 listopada 1952 r. w Piekelniku.

14. Ked sa żytko zeleniało z jara pri potoczku – a Slovak love song [01:38]

Stanisław Zapotoczny, ur. w 1918 r., Piekelnik – śpiew, skrzypce; **Józef Zapotoczny**, ur. w 1914 r. – śpiew, skrzypce *prym*; **Józef Szczërba**, ur. w 1917 r. – śpiew, skrzypce *sekund*; **Ignacy Nowak**, ur. 29 lipca 1924 r., zm. 24 kwietnia 2017 r. – śpiew, bas; nagr. 13 listopada 1952 r. w Piekelniku.

15. *Zielona Dziadusiowa* Ta wodzicka bystro spod wiyrśycka wysła, ni mogem jom zastać – a couplet and dance tune [00:54]

16. Polka weselna – a dance tune [00:48]

17. *Pytacka* Moje k^oochanecki, ej, dałyście sie mi znać – a bachelor song and dance tune [01:16]

18. *Pytacka* Kiedy jo se ^uumrym, ej, pozdrówcie dziywyne – a bachelor song and dance tune [01:15]

Anna Wesołowska, ur. w 1929 r., Piekelnik – śpiew; **Maria Cabała**, ur. w 1932 r., Piekelnik – śpiew; nagr. 13 listopada 1952 r. w Piekelniku.

19. Zadudoj, dudosku, na mojim sałasku – a song addressed to a bagpiper [00:31]

Stanisław Zapotoczny, ur. w 1918 r., Piekelnik – skrzypce; **Józef Zapotoczny**, ur. w 1914 r. – skrzypce *prym*; **Józef Szczërba**, ur. w 1917 r. – skrzypce *sekund*; **Ignacy Nowak**, ur. 29 lipca 1924 r., zm. 24 kwietnia 2017 r. – bas; nagr. 13 listopada 1952 r. w Piekelniku.

20. Walczyk słowacki – a dance tune [01:07]

Anna Wesołowska, ur. w 1929 r., Piekelnik – śpiew; **Maria Cabała**, ur. w 1932 r., Piekelnik – śpiew; nagr. 13 listopada 1952 r. w Piekelniku.

21. Kie cie bedo cepić, spożryj do tragarza – a capping song [00:41]

Stanisław Zapotoczny, ur. w 1918 r., Piekelnik – śpiew, skrzypce; **Józef Zapotoczny**, ur. w 1914 r. – śpiew, skrzypce *prym*; **Józef Szczerba**, ur. w 1917 r. – śpiew, skrzypce *sekund*; **Ignacy Nowak**, ur. 29 lipca 1924 r., zm. 24 kwietnia 2017 r. – śpiew, bas; nagr. 13 listopada 1952 r. w Piekelniku.

22. *Ozwodna* Ej, nie pudym ku tobie, zielony gojiku – a courtship song and dance tune [01:11]

Anna Wesołowska, ur. w 1929 r., Piekelnik – śpiew; **Maria Cabała**, ur. w 1932 r., Piekelnik – śpiew; nagr. 13 listopada 1952 r. w Piekelniku.

23. Siwodo, siwodo, siwodzicko wodo – a maiden song (praise of maidenhood) [01:14]

Józef Banaś, ur. w 1928 r. – śpiew; **Edward Gogolak**, ur. w 1930 r. – śpiew; **Tadeusz Miśkowiec**, ur. w 1929 r. – śpiew; **Stanisław Szuba**, ur. w 1933 r. – śpiew; **Władysław Pieróg**, ur. 1933 r. – śpiew; nagr. 13 listopada 1952 r. w Piekelniku.

24. "Oto dzień chwały, święty nasz patronie – a song in honour of St. Sebastian [01:45]

25. Dunajskie równie, zak^oopiańskie turnie – a song about the local landscape [00:37]

26. Nie pudem ku tobie, sama przydzies ku mnie – a dance couplet and tune [01:11]

Józef Kostyra, ur. w 1911 r. – skrzypce; **Jan Kidoń**, ur. w 1908 r., zm. 1987 r. – skrzypce *sekund*; **Ignacy Kostyra**, ur. w 1907 r. – basy; nagr. 13 listopada 1952 r. w Lipnicy Małej.

27. Stara polka – a dance tune [01:01]

Rozalia Pakosz, ur. w 1888 r., Lipnica Mała – śpiew; nagr. 3 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

28. Ta lipnicko nuta nika nie zaginie – praise for the local music [00:28]

Anna Pakosz, ur. w 1917 r., Lipnica Mała – śpiew; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

29. Szkoda tia, suhajku, że za wodom bywasz – a Slovak courtship song [00:12]

Maria Zubrzycka, ur. w 1929 r., Zubrzyca Dolna, zam. Lipnica Mała – śpiew; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

30. Lipnica, Lipnica, to piykne miasteczko – a song about the local landscape [00:24]

31. Panie Jezusicku, dej ta nam pogodę – a gossip song [00:38]

32. Pytają sie ludzie, gdzie sie plotki bierom – a gossip song [00:35]

Stefan Pastwa, ur. w 1922 r. Lipnica Wielka, zm. w 1974 r. – śpiew, skrzypce; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

33. Sabała, Sabała, Sabałowe dzieci – a contemplative song [01:48]

Śpiewa grupa dziewcząt, nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

34. Na lipnickiej [wodzie] jeleń wode pije – a courtship song [00:33]

35. W lesie koło młyna rośnie jarzębina, nie me ją kto wyrąbać – a courtship song [00:53]

Józef Kostyra, ur. w 1911 r. – śpiew, skrzypce; **Jan Kidoń**, ur. w 1908 r. – skrzypce *sekund* pierwszy; **Ignacy Kostyra**, ur. w 1907 r. – basy; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

36. Nie znam, nie znam, czo mam robić, czy wandrować, czy sa żenić – a bachelor song and Slovak dance tune [00:49]

Anna Pakosz, ur. w 1917 r., Lipnica Mała – śpiew; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

37. Ta matka szczęśliwa, co ma syna księdzym – a social class song [00:30]

Maria Zubrzycka, ur. w 1929 r., Zubrzyca Dolna, zam. Lipnica Mała – śpiew; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

38. Jesce sie nie wydom, jesce roczek poczkom – a maiden song (praise of maidenhood) [00:38]

Stefan Pastwa, ur. w 1922 r. Lipnica Wielka, zm. w 1974 r. – śpiew, skrzypce; nagr. 4 grudnia 1953 r. Lipnicy Małej.

39. Z góry, chłopcy, z góry, od wyżniego końca – a courtship song [01:09]

40. Ej, idom se gąs-icki z wysokiej turnicki, ej i tak sobie gęgają – a song about marriage [01:12]

Anna Pakosz, ur. w 1917 r., Lipnica Mała – śpiew; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

41. Znom takiego ptośka w lesie, có dwojakie jojka niesie – a courtship and humorous song [00:24]

42. Nie bede jo siecki rzezoł, bo jo mały pacholek – a courtship bawdy song [00:16]

Józef Kostyra, ur. w 1911 r. – śpiew, skrzypce; **Jan Kidoń**, ur. w 1908 r. – skrzypce *sekund* pierwszy; **Ignacy Kostyra**, ur. w 1907 r. – basy; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

43. *Ciardaś orawski* W piecu mróz, w piecu mróz, na nalepie rosa – a courtship song and dance tune [00:41]

Maria Zubrzycka, ur. w 1929 r., Zubrzyca Dolna, zam. Lipnica Mała – śpiew; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

44. Byłak na sałasie, nie dali mi syra – a heartbreak song [00:26]

Maria Zubrzycka, ur. w 1929 r., Zubrzyca Dolna, zam. Lipnica Mała – śpiew; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

45. Piórecko mi dała, wyryszycek zerwała – a heartbreak song [00:30]

43

Stefan Pastwa, ur. w 1922 r. Lipnica Wielka, zm. w 1974 r. – śpiew, skrzypce; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

46. Ni mom nic, ni mom nic, ej, woda mi zabrała – a couplets [01:25]

Maria Zubrzycka, ur. w 1929 r., Zubrzyca Dolna, zam. Lipnica Mała – śpiew; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

47. Kopała studniczku, kopała studniczku, pozerąta do nie, aka je hlboka, aka je sziroka (wariant nuty *Janosikowej*) – a love song [00:46]

Śpiewa grupa dziewcząt, nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

48. Ej, Giewoncie, Giewoncie, odmalować dom cie [00:45]

Józef Kostyra, ur. w 1911 r. – skrzypce; **Jan Kidoń**, ur. w 1908 r. – skrzypce *sekund* pierwszy; **Ignacy Kostyra**, ur. w 1907 r. – basy; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

49. Polka – a dance tune [01:11]

Stefan Pastwa, ur. w 1922 r. Lipnica Wielka, zm. w 1974 r. – śpiew, skrzypce; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

50. Przyjechalimy tu po wodzie, po lodzie – a matchmaking song [01:21]

Anna Pakosz, ur. w 1917 r., Lipnica Mała – śpiew; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

51. A jo sobie z góry jade, trzaski zbiyrom, na wóz kładę – a humorous, social song [00:18]

Emilia Omylak, ur. w 1934 r., Lipnica Mała – śpiew; nagr. 3 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

52. Niesem ci piórecko na piórecku hocki² – a wedding song [00:16]

53. Ładna parka, ładna, nie trza je malować – a wedding song [00:28]

Śpiewa grupa dziewcząt, nagr. 4 grudnia 1953 r. w Piekielniku.

54. Dobrze wam, muzycy, na stolicy siedzieć – a wedding song [00:34]

44

Józef Kostyra, ur. w 1911 r. – skrzypce; **Jan Kidoń**, ur. w 1908 r. – skrzypce *sekund* pierwszy; **Ignacy Kostyra**, ur. w 1907 r. – basy; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

55. Poleczka cygańska *Rum ta dra ta* – a dance tune [00:49]

Maria Zubrzycka, ur. w 1929 r., Zubrzyca Dolna, zam. Lipnica Mała – śpiew; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

56. Zatańcuj se, młodo, w tyj sztofowej³ sukni – a wedding song [00:36]

Anna Pakosz, ur. w 1917 r., Lipnica Mała – śpiew; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

57. Dy sie ty, młody pon, duzo nie zub^oozys – a wedding song [00:23]

Stefan Pastwa, ur. w 1922 r. Lipnica Wielka, zm. w 1974 r. – skrzypce; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

58. Polka – a dance tune [01:16]

2 Hocki – małe haczyki, elementy weselnego pióra.

3 Sztof – rodzaj materiału

Anna Pakosz, ur. w 1917 r., Lipnica Mała – śpiew; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.
59. Kie jo se zajade do nieba na krowie – a humorous song [00:21]

Rozalia Pakosz, ur. w 1888 r., Lipnica Mała, zam. Ochotnica Górna – śpiew; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

60. Kie jo se zajade do piekła na "ośle – a humorous song [00:27]

61. Zahucaly hory, zahucaly lasy, dzie sie popodziały moje młode casy – a contemplative song about the maidenhood times gone by [00:35]

Emilia Omylak, ur. w 1934 r., Lipnica Mała – śpiew; **Anna Pakosz**, ur. w 1917 r., Lipnica Mała – śpiew; **Maria Zubrzycka**, ur. w 1929 r., Zubrzyca Dolna, zam. Lipnica Mała – śpiew; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

62. Zahuczaly góry, zahuczaly lasy, gdzie sie podziały moje młode czasy – a contemplative song about the maidenhood times gone by [01:32]

Józef Kostyra, ur. w 1911 r. – śpiew, skrzypce; **Jan Kidoń**, ur. w 1908 r. – skrzypce *sekund* pierwszy; **Ignacy Kostyra**, ur. w 1907 r. – basy; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

63. Nie bede jo w polu orał ani siał – a reveller's song in a csardas style [00:52]

Anna Pakosz, ur. w 1917 r., Lipnica Mała – śpiew; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

64. Kie jo paśa bydło, widziałak strasydło – a shepherd courtship song [00:24]

Rozalia Pakosz, ur. w 1888 r., Lipnica Mała, zam. Ochotnica Górna – śpiew; nagr. 3 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

65. Ja som baca welmi stary, ja už idiem prestawať – a Slovak shepherd song [00:43]

Stefan Pastwa, ur. w 1922 r. Lipnica Wielka, zm. w 1974 r. – śpiew, skrzypce; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

66. Ej, z mojego Janicka bedzie setny zbójnik – a highland robber song [01:47]

Rozalia Pakosz, ur. w 1888 r., Lipnica Mała – śpiew; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.

67. Pod'me, chlapi, pod'me zbijať, bo ňemame za čo pijať (wariant Marsza Chałubińskiego) – a highland robber song [00:28]

Józef Kostyra, ur. w 1911 r. – śpiew, skrzypce; **Jan Kidoń**, ur. w 1908 r. – skrzypce *sekund* pierwszy; **Ignacy Kostyra**, ur. w 1907 r. – basy; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.
68. *Ciardaś orawski* Pytajom sie ludzie, kany jo mam pole – a highland robber song [00:45]

Rozalia Pakosz, ur. w 1888 r., Lipnica Mała – śpiew; nagr. 3 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.
69. Wszeci pani kazali, żeby dziewcza związali na reitażku⁴ – a Slovak highland robbers humorous song [00:35]

Anna Pakosz, ur. w 1917 r., Lipnica Mała – śpiew; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.
70. Zabili Janicka przy zielonej studni – a highland robber song [00:22]

Śpiewa grupa dziewcząt, nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.
71. Smutny jo se, smutny, bo mie mają zabić – a highland robber song [00:35]

Anna Pakosz, ur. w 1917 r., Lipnica Mała – śpiew; nagr. 4 grudnia 1953 r. w Lipnicy Małej.
72. Ej, rogate koziny posły do doliny – a shepherd song [00:38]

4 Na reitażku – na łańcuszek.