ISBN 978-83-60982-76-1
ISBN 978-83-63877-76-7

Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii góralskich…

Pierwsze nagrania muzyki tradycyjnej na Podhalu ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego i Instytutu Sztuki PAN odtworzone po ponad stu latach

Jacek Jackowski
Instytut Sztuki PAN



1

Gmach Muzeum Tatrzańskiego, 1922 r.

Za najstarszy zachowany zabytek fonograficzny dokumentujący polski folklor muzyczny uznajemy w chwili obecnej nagrania dokonane przez filologa, slawistę i etnografa związanego z krakowską Akademią Umiejętności – Romana Zawilińskiego (1855–1932) w 1904 r. na Podhalu[1]. Inicjatywa fonograficzna Zawilińskiego zrodziła się zapewne w wyniku znajomości i obserwacji działań, dokonań i tendencji władz Cesarstwa Austro-Węgierskiego, zwłaszcza najstarszej zorganizowanej w 1818 r. akcji notowania i zbierania pieśni ludowej. Owa akcja, której pierwszy etap miał miejsce jeszcze w czasach przedkolbergowskich, w istotny sposób wpłynęła

1 Najstarszemu zabytkowi fonograficznemu folkloru polskiego poświęcili swe prace Piotr Dahlig i Jacek Jackowski (P. Dahlig: *Najstarsze źródło fonograficzne folkloru polskiego (1904)*, w: „Twórczość Ludowa" 1994, nr 3-4, s. 11–13; idem: *Pierwszy zapis fonograficzny folkloru polskiego (1904)*, w: „Muzyka" 1997, nr 2, s. 57-70 (tam też transkrypcje muzyczne i tekstowe); Jacek Jackowski: *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 2014: Instytut Sztuki PAN, s. 46-53.



Dwa wałki fonograficzne Edisona nagrane przez R. Zawilińskiego w 1904 r.

na kształtowanie się idei zbierania zapisów, a w przyszłości – nagrań pieśni i melodii ludowych. W końcu pierwszej dekady XX w. (1907–1910) Ministerstwo Wyznań i Oświaty w Wiedniu powołało kolejną akcję zbierania literatury i muzyki ludowej na terenach należących wówczas do cesarstwa. Odpowiedzialnym za dostarczanie materiału z terenu Galicji do Wiednia był wówczas Seweryn Udziela, w skład komitetu zaś wchodził m.in. Roman Zawiliński. Celem przedsięwzięcia było wydanie imponującej publikacji pt. *Das Volkslied in Österreich*. Ta długotrwała akcja, jak również późniejsze wydawnictwa prezentujące jej plon – zbiory pieśni, nie pozostała bez wpływu na kształtowanie się idei zbierawczych polskich badaczy i dokumentalistów, spośród których Roman Zawiliński zapewne najwcześniej rozpoczął „zdejmowanie na fonograf" pieśni ludowych. Należy jednak podkreślić, iż omawiany dokument fonograficzny – dwa woskowe cylindry Edisona, na których zapisano oracje weselną oraz pieśni wykonane przez Jana Sabałę-syna – został sporządzony z myślą o przygotowaniu źródeł do badań językowych, dialektologicznych, nie zaś muzycznych. Fonograf, za pomocą którego badacz zrealizował swoje nagrania, został prawdopodobnie wypożyczony z Wiednia. Epizod ten nie zapoczątkował jednak prac dokumentacyjnych z wykorzystaniem fonografu zakrojonych na szerszą skalę, choć Zawiliński, prezentując Akademii swe prace 14 grudnia 1904 r., podkreślał znaczenie dla dialektologii badań z użyciem fonografu i wskazywał przy tym na kilkuletnie już wówczas doświadczenia Phonogrammarchiv, istniejącego przy wiedeńskiej Akademii Umiejętności.

W omawianych nagraniach utrwalono głos zarówno badacza (który zapowiada nagrania), jak i wykonawcy – Jana Sabały, syna słynnego Jana Sabały Gąsienicy Krzeptowskiego Czakora z Kościeliska (1809-1894). Materiał zarejestrowany to

oracja weselna (*pytacka* – zaproszenie na wesele), która wypełnia cały pierwszy wałek fonograficzny. Czas tego nagrania, sięga niespełna 2 minut i 30 sekund. Nagranie oracji ukazuje silne wówczas – pod wpływem m.in. ruchu turystycznego – przemiany gwary podhalańskiej; Sabała wypowiada znaczną część oracji „po pańsku". Drugi nośnik wypełniają „śpiewki góralskie", czyli cztery krótkie przyśpiewki i dwie pieśni (utrwalone są tylko ich pierwsze zwrotki), w których cechy gwarowe są już nieco lepiej zachowane. Nagrania są urwane (ze względu na małą „pojemność" historycznego nośnika), a wykonania intencjonalnie skracane. Pierwsza śpiewka *Já na ziemie przyseł z dechem* jest rodzajem pieśni refleksyjnej, moralizatorskiej – może stanowić jakiś odprysk repertuaru dziadowskiego czy żałobnego. W warstwie muzycznej nie stanowi ona przykładu śpiewu podhalańskiego. Za to kolejne, krótkie śpiewki oscylują pomiędzy nutą *ozwodną* i charakterem pasterskich śpiewek wołoskich, sporo tu cech węgierskich, np. skracanie pierwszych nut i akcenty inicjalne choć ostatecznie nadal nie jest to wykonanie najbardziej reprezentatywne dla Podhala. Nieco podobna w charakterze do pierwszej moralizatorskiej śpiewki jest kolejna, dydaktyczna pieśń: *Czas jest krótki, prędko leci*.



Jan Sabała Gąsienica Krzeptowski
Czakor z Kościeliska (1809-1894)

W 1970 r. omawiane zabytki zostały odkupione od prywatnego właściciela i stały się najstarszym zabytkiem przechowywanym w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN. W latach 90. ubiegłego wieku, korzystając ze zdobyczy technicznych Biblioteki Kongresu w Waszyngtonie oraz wiedeńskiego Phonogrammarchiv, dokonano odczytu (metodą dotykową i bezdotykową) i przegrań



Juliusz Zborowski (1888-1965)

wałków na nośniki cyfrowe. Na niniejszej płycie prezentujemy wersję nagrania powstałą przy zastosowaniu pierwszej metody.

Kolejny fonograficzny epizod u stóp Giewontu, dokumentujący tym razem już nie tylko śpiew i recytacje, lecz także muzykę instrumentalną, miał miejsce wiosną 1906 r. W Zakopanem nagrywał wówczas za pomocą fonografu niemiecki młody badacz, student – Willy Blossfeld, w ramach prac stażowych zleconych mu przez Museum für Völkerkunde w Lipsku. Na czternastu wałkach fonograficznych zarejestrował on zbiór podhalańskich śpiewów i muzyki instrumentalnej[2].

Tuż przed pierwszą wojną światową fonograf zawitał po raz trzeci na Podhale. Nie był to tym razem już ani drobny epizod historyczny – jak w przypadku pracy Romana Zawilińskiego, ani jednorazowa wyprawa dokumentalisty-obcokrajowca, jak w przypadku Blossfelda, lecz w pełni świadomy plan zainicjowania polskiego archiwum fonograficznego, które – poczynając od Podhala, miało swym zasięgiem objąć inne tereny pozostającego wówczas pod zaborami kraju. Historia ta, której efektem jest zachowana do dziś najstarsza i jedyna w Polsce kolekcja wałków woskowych Edisona z nagraniami przykładów muzyki tradycyjnej[3], wiąże się z osobą Juliusza Zborowskiego, związanego od 1922 r. z Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem,

2 J. Jackowski: *Zachować dawne nagrania…*, *op. cit.*, s. 53-58 (na płycie CD załączonej do książki opublikowano kilka wybranych nagrań W. Blossfelda; publikacja całego zbioru z 1906 r. będzie stanowiła temat kolejnego projektu wydawniczego Instytutu Sztuki PAN).

3 Ibidem, s. 66-89. W niniejszym wydawnictwie, dzięki kontynuacji badań wiele informacji podanych w 2014 r. zostało zweryfikowanych, poprawionych i uzupełnionych.

późniejszego dyrektora tej placówki. To właśnie zachowane do dziś dźwięki tych nagrań, odtworzone po ponad wieku stanowią podstawę prezentowanej publikacji płytowej.

W 1913 r., pod wpływem kontaktów i współpracy Zborowskiego z Bronisławem Piłsudskim, narodził się pomysł wzbogacenia szeroko zakrojonych badań nad góralszczyzną o dokumentację fonograficzną muzyki Podhala, a zarazem stworzenia „laboratorium fonograficznego". Bronisław Piłsudski (1866–1918), brat Józefa – marszałka, nagrywał w latach 1902–1905 muzykę i śpiewy w rytuałach ludu Ajnów – pierwotnych mieszkańców Sachalina i Hokkaido. W 1911 r., Piłsudski, który wówczas, mieszkając w Zakopanem na Bystrem w domu Korniłowiczów, poświęcał się badaniom górali podhalańskich, założył w Towarzystwie Tatrzańskim sekcję etnologiczną, zorganizował również w Muzeum Tatrzańskim dział ze zbiorami ludoznawczymi. Piłsudski był także inicjatorem „Rocznika Podhalańskiego", w którego pierwszym numerze zawarł swój program urządzenia działu ludoznawczego (etnograficznego) w Muzeum, oparty na najlepszych europejskich wzorcach. Dział ten widział Piłsudski jako centrum naukowo-dydaktyczne. Planując wyposażenie pracowni naukowej, Piłsudski podkreślił konieczność posiadania „fonografu i dużej ilości wałków do zapisywania na nich śpiewów, muzyki, a nawet wykrzyków i rozmów". W punkcie 12 owego programu przedstawił nowatorską koncepcję ekspozycji muzycznej, wykorzystującej nagrania dźwiękowe[4]. Nie dziwi więc fakt, iż koncepcje i dokonania Piłsudskiego zwróciły uwagę dwudziestopięcioletniego wówczas etnografa i językoznawcy – studenta najstarszej w Polsce uczelni w Krakowie, a także Uniwersytetu w Lipsku – Juliusza Zborowskiego. Należy podkreślić, iż to właśnie językoznawcy (np. Roman Zawiliński) byli pierwszymi naukowcami, którzy w fonografie widzieli niezastąpione i nowoczesne wówczas narzędzie badawcze. Już przy pierwszym spotkaniu rozmowy dwóch badaczy-pasjonatów podążyły w kierunku fonograficznego utrwalania mowy, śpiewu i muzyki. Piłsudski odkrył przed Zborowskim swoje

4 Bronisław Piłsudski: *W sprawie Muzeum Tatrzańskiego. (O urządzenie działu ludoznawczego)*, w: „Rocznik Podhalański" 1914-1921, t.1, s. 153; 174.

fonograficzne skarby, nie ukrywając, iż sporo problemów nastręcza konserwacja cylindrów. Obaj naukowcy uświadomili sobie również, jak daleko w tyle – ze względu na niekorzystną sytuację polityczną – znajduje się dokumentacja polskiego folkloru słownego i muzycznego w stosunku do innych krajów Europy. Nie zniechęciło to ich jednak do zaplanowania konkretnych działań, nadzieję zaś pokładali w pomocy finansowej krakowskiej Akademii Umiejętności:

Aż raz wydobywszy drewnianą skrzynkę, wyłożoną wewnątrz starannie watą, pokazał mi [Piłsudski] wałki, na których fonografem zbierał pieśni ajnoskie. Niestety, fonografu nie posiadał, gdyż nie był jego własnością; tylko wałki z woskowo-kauczukowej masy należały do niego, zakupione z własnej kieszeni. […] Skarżył się właściciel cennego zbioru fonogramów, jak nietrwałym jest materiał przeznaczony do wyrobu wałków. Nieodzownym warunkiem utrwalenia delikatnych rowków, które wyżłobił rylec pod membraną, jest wykonanie matrycy drogą galwanoplastyczną. Zagranicą np. w Wiedniu, w Ameryce powstają z tych matryc całe archiwa pieśni ludowych i gwarowych tekstów najrozmaitszych narodów. Jego wałki, starannie chronione, i tak dziwnym zbiegiem okoliczności trzymają się świetnie: zahartowały je nadspodziewanie swędzące dymy w ajnoskich jurtach. […] Doszliśmy wtedy do wniosku, że najwyższy czas zacząć z fonografem wędrówki po polskiej wsi i że trzebaby było zacząć od Podhala; a jeżeli wiedeńska Akademja Umiejętności może mieć fonograficzne laboratorium, to i krakowską stać na podobne, choćby o połowę uboższe w aparaturę[5].

Nie wiemy, czy Zborowski wiedział o wcześniejszych rejestracjach fonograficznych na Podhalu autorstwa Zawilińskiego i Blossfelda. Badacz był raczej przekonany o pionierskim charakterze swoich działań dokumentacyjnych, a zarazem był świadom europejskich dokonań w dziedzinie dokumentacji i archiwizacji nagrań mowy i muzyki tradycyjnej, czym argumentował kierowane do

5 Juliusz Zborowski: *Wspomnienia I*, w: „Ziemia" (Ilustrowany miesięcznik krajoznawczy) 1934, nr 1–2, s. 7. (ten oraz cytowane poniżej teksty Zborowskiego zostały wydane w zbiorze pism autora: *Pisma podhalańskie*, t. 1, w opracowaniu i wyborze Janusza Berghauzena. Kraków 1972: Wydawnictwo Literackie, s. 307-328, pod zbiorczym tytułem: *O zagadnieniach zbierania melodii ludowych*).

krakowskiej Akademii Umiejętności wielokrotne prośby o zakup odpowiedniego wyposażenia, które pozostały jednak – wbrew oczekiwaniom Zborowskiego – bez odzewu. W obliczu braku wsparcia finansowego, z własnego skromnego uposażenia nauczycielskiego zakupił fonograf oraz zapas stu wałków.

Już w następny dzień [po pierwszym spotkaniu Zborowskiego z Piłsudskim w Zakopanem – J.J.] odeszła z Nowego Targu wspólnie pisana paczka listów. Do fonograficznego archiwum w Wiedniu, do jego kierownika, do profesora muzykologji, właśnie wyjeżdżającego do Wiednia, do krakowskich składów gramofonów. O cenniki, kosztorysy, typy aparatów, urządzenia laboratoryjne. Po niejakim czasie wiedzieliśmy wszystko, co trzeba. Na fonograf i laboratorjum, umożliwiające założenie archiwum fonogramów, kosztorys opiewał na dwa tysiące koron. […] Zdecydowaliśmy, że zainteresujemy fonografem językoznawców, że stamtąd napewno przyjdzie nam sukurs i atak na kasę Akademji i że tym razem ja się odważę na posłuchanie u generalnego sekretarza [pierwsza wizyta Piłsudskiego zakończyła się stanowczą odmową sekretarza – J.J.]. Kto go znał, ten doceni moje wyrażenie „odważę się". Rezultat audjencji był nad wyraz marny. Beznogi dyktator Akademji wpadł w pasję i tłukł laską o podłogę, wykrzykując, że na „głupstwa" pieniędzy nie da. Wyszedłem jak niepyszny. „Dobrze, że pana nie obił" – pocieszał mnie dyrektor biura[6].

Dodajmy, iż fonograf był już wówczas przeżytkiem – o czym przekonali się badacze podczas poszukiwań możliwości zakupu tego aparatu. Tryumfy święcił już wtedy gramofon, za pomocą którego, w bogatszych salonach, odtwarzano muzykę do słuchania i do tańca. Zakup odpowiedniego urządzenia pozwalającego na zapis dźwięku (a więc odpowiadającego dokumentalistom) okazał się skomplikowany, jednak Zborowskiemu udało się w końcu zdobyć upragniony egzemplarz:

Istniał sobie w północnych Czechach niemiecki dom towarowy, który na raty dostarczał bez gwarancyj i żyrantów książki naukowe i nienaukowe, rowery, aparaty, maszyny do pisania,

6 J. Zborowski: *Wspomnienia I*, op. cit., s. 7.



Fonograf używany przez Juliusza Zborowskiego podczas nagrań w Nowym Targu w latach 1913-1914

maszyny do szycia, przyrządy do laboratoriów a nawet garnki i naczynia kuchenne. Stale tam „wisiałem" za książki i co miesiąc regularnie wpłacałem po kilka koron za solidnie dostarczony towar. […] Przemyślny dostawca […] odrazu przysłał cennik, projekty spłaty należności ratami, oraz wskazówki, jaki typ aparatu byłby dla mnie najlepszy i jakich używają tacy, a tacy niemieccy i amerykańscy etnografowie. W kilka tygodni potem nadeszła wprost ze Szwajcarii olbrzymia paka z fonografem i pełną setką wałków[7].

Należy podkreślić, iż Zborowskiemu, podobnie jak Zawilińskiemu, przyświecał przede wszystkim cel obserwowania, badania i rejestracji gwary podhalańskiej (w tym celu przeniósł się on z Krakowa do Nowego Targu, obejmując również tu posadę nauczyciela – ułatwiło mu to kontakt z mieszkańcami Podhala). Mając jednak do dyspozycji większą liczbę czystych nośników, Zborowski utrwalał również muzykę instrumentalną; prócz pieśni nagrał również *nuty* góralskie wykonane przez niekwestionowanego wówczas mistrza, prymistę – Bartłomieja Obrochtę z Kościeliska oraz melodie grane na piszczałce i na dudach podhalańskich (*kozie*) przez Stanisława *Budza*-Mroza (1858-1943) z Poronina. Zwróćmy uwagę, iż do rejestracji fonograficznej Zborowski kwalifikował jednak pieśni i muzykę, mowa zaś ostatecznie została nagrana marginalnie[8]. Ta szersza perspektywa dokumentacyjna – podobnie

7 J. Zborowski: *Wspomnienia I*, op. cit., s. 7-8.

8 W *Wyborze polskich tekstów gwarowych*, wydanym w 1929 r. we Lwowie, Kazimierz Nitsch opublikował tekst wypowiedziany przez Bartka Obrochtę przetranskrybowany z nagrania J. Zborowskiego.

jak w przypadku Zawilińskiego – uwzględniająca obok słowa mówionego i śpiewanego także muzykę instrumentalną dała również etnomuzykologii najstarsze zabytki fonograficzne. Być może był to przejaw szczególnego zamiłowania Zborowskiego (zresztą człowieka bardzo muzykalnego[9]) do śpiewu i muzyki, dla której zapis fonograficzny był wówczas znacznie wierniejszym źródłem niż kolbergowski szkic nutowy. Sam Zborowski tak wspominał pierwsze efekty swych prac dokumentacyjnych:

Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii góralskich, wałki napełniały się szybko, a na pierwszy ogień szedł grajek nad grajki, boży talent muzyki Podhala, Bartuś Obrochta. Trzeba go było widzieć, jak z całą satysfakcją przysłuchiwał się nagranym przez siebie wałkom, jak co chwila przygadywał „Dobrze, dobrze" – i jak przytupując nogą do taktu, wygłosił swoją opinię: „Wiécie, panie profesórze, to niegłupio tromba!"[10].



Bartłomiej Obrochta (1850-1926)

Nie jest wykluczone, iż w kilku publikowanych w niniejszym wydawnictwie nagraniach Zborowski, miłośnik góralskich śpiewek, sam utrwalił swoje własne próby śpiewu (por. wałek nr 7 i 16). Byłby to zatem najstarszy dokument fonograficzny ukazujący próbę uczenia się przez nieautochtona ludowego repertuaru i tradycyjnego stylu wykonawczego – praktyki współcześnie coraz bardziej popularnej w środowiskach miejskich.

9 Adolf Chybiński: *O muzyce Górali Podhalańskich*. Zakopane 1927: Wydawnictwa Muzeum Tatrzańskiego im. dra T. Chałubińskiego w Zakopanem, nr 3. Nakładem Muzeum Tatrzańskiego, s. 20, Wiemy, iż kilka transkrypcji muzycznych sporządzonych przez Adolfa Chybińskiego (np. nr 33–34) powstało w oparciu o wykonanie Zborowskiego.

10 J. Zborowski: *Wspomnienia I*, op. cit., s. 8.



Jarmark w Nowym Targu, początek ubiegłego wieku, przed 1914 r.

Wykonawcami, których Zborowski stawiał przed fonografem, byli uczniowie gimnazjum w Nowym Targu, pochodzący z wsi podhalańskich, oraz górale przyjeżdżający z wiosek do miasta na słynne jarmarki. Fonograf nie „wędrował" zatem po wsiach podhalańskich, lecz Zborowski – wykorzystując niezwykle wygodną sytuację zjazdu ludności z różnych stron Podhala (i nie tylko) na targi – zapraszał w 1913 r. na nagrania wybranych wykonawców do swego mieszkania w celu utrwalenia ich głosów. Skutkiem tego jest duża różnorodność repertuaru, a nawet stylów w nagraniach archiwalnych, które w zasadzie nie stanowią jednolitego obrazu dźwiękowego muzyki Podhala, lecz raczej ówczesną kondycję repertuaru i muzykalności zróżnicowanego społeczeństwa zamieszkującego ten obszar Galicji. Znaczną część nagrań i zarazem najwartościowszą ich część (z etnomuzykologicznego i regionalnego punktu widzenia) stanowią jednak melodie z solowego repertuaru Bartłomieja Obrochty, którego Zborowski wielokrotnie gościł u siebie w Nowym Targu. Nagrania te powstały w 1914 r. Niestety, ówczesne wydarzenia polityczne spowodowały przerwanie tak dynamicznie rozpoczętych prac dokumentacyjnych. W wydanych

w 1934 r. *Wspomnieniach* Zborowskiego, w których autor podsumowuje swoje przerwane wybuchem wojny pionierskie doświadczenia w zakresie dokumentacji dźwiękowej folkloru podhalańskiego, pojawiają się pierwsze, jasno sformułowane postulaty koniecznego podjęcia zorganizowanych, zinstytucjonalizowanych, a nie indywidualnych działań (używał świadomie terminu akcja zbierania melodii ludowych), dążących, wzorem innych krajów Europy[11], do systematycznego utrwalania muzycznych tradycji ludowych w postaci nagrań dźwiękowych i stworzenia centralnej placówki-archiwum („Polskiego Archiwum dźwiękowego”[12]), zajmującej się ich gromadzeniem[13]. Zborowski, obiektywnie oceniając sytuację i możliwości działania na gruncie polskim centralnego archiwum dźwiękowego, postulował w zakresie pozyskiwania nagrań współpracę centrali z regionalnymi placówkami, zakładami i towarzystwami naukowymi, muzeami, nauczycielami. Wspomniał również o konieczności przeprowadzenia szkoleń w zakresie obsługi fonografu, niezbędnym wyposażeniu centrali w aparaturę techniczną i konieczności zabezpieczania zgromadzonych nagrań[14]. Interesujące, iż Zborowski, publikując w 1934 r. swe postulaty oraz szkicując program działalności przyszłego archiwum fonograficznego[15], nie był zapewne świadom istnienia już od czterech lat Regionalnego Archiwum Fonograficznego w Poznaniu – niewielkiej, lecz systematycznie pracującej w strukturach Uniwersytetu Poznańskiego placówki, powstałej w 1930 r. z inicjatywy Łucjana Kamieńskiego[16]. Doświadczony w przedwojennych trudach realizacji swych

11 Zborowski opisał działalność m.in. berlińskiego Phonogramm-Archiv oraz paryskiego Musée de la Parole.

12 Juliusz Zborowski: *O zagadnieniach zbierania melodyj ludowych III*, w: „Ziemia” (Ilustrowany miesięcznik krajoznawczy) 1934, nr 4 s. 70.

13 Idem: *O zagadnieniach zbierania melodyj ludowych II*, w: „Ziemia” (Ilustrowany miesięcznik krajoznawczy), 1934, nr 3, s. 48-49.

14 Idem: *O zagadnieniach zbierania melodyj ludowych III*, op. cit., s. 73.

15 Ibidem, s. 71-72.

16 Dokonania Zborowskiego były z kolei nieznane w środowisku poznańskim, skoro Julian Pulikowski, recenzując *Pieśni ludu pomorskiego* Łucjana Kamieńskiego, zwrócił uwagę autorowi, iż niesłusznie przypisuje Pomorzu pierwszeństwo w posiadaniu zbioru pieśni udokumentowanych z zastosowaniem fonograficznych metod, bowiem już w 1914 r. czynił dokumentację dźwiękową na Podhalu

zamierzeń dokumentacyjnych na Podhalu, mógł wreszcie Zborowski, już w niepodległym kraju, podsumować swe wieloletnie plany i przemyślenia i naszkicować strukturę centralnego archiwum dźwiękowego oraz mocno zasygnalizować potrzebę zorganizowania wreszcie (z ponad trzydziestoletnim opóźnieniem względem Europy) na skalę ogólnopolską akcji zbierania folkloru słownego i muzycznego. Widział tu doniosłą rolę przyszłego państwowego muzeum etnograficznego, zatrudniającego i angażującego muzykologów, etnografów, a także przeszkolonych amatorów[17]. Idee sformułowane przez Juliusza Zborowskiego stanowiły antycypację Ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego, urzeczywistnionej dopiero po drugiej wojnie światowej[18]. Szczególną rolę – w wyznaczaniu zakresu merytorycznego przy zbieraniu pieśni, melodii, instrumentów muzycznych, prowadzeniu indagacji – przeznaczył Zborowski „fachowcom", czyli muzykologom, nie zapomniał również o wyposażeniu laboratorium fonograficznego w kamerę.

Jak wspomnieliśmy, działania dokumentacyjne Zborowskiego na Podhalu przerwał wybuch pierwszej wojny światowej. Paradoksalnie w tym samym roku jedna z komisji krakowskiej Akademii Umiejętności zakupiła dla badań dialektologicznych pierwszy fonograf i 10 cylindrów Edisona[19]... Po zakończeniu działań wojennych, w wolnym już kraju Zborowski działał w Polskiej Akademii Umiejętności i został redaktorem „Gazety Podhalańskiej". Do nagrań powracał – jeżeli w ogóle – to raczej sporadycznie, bardziej nurtowała go myśl o konieczności zabezpieczenia dokonanych nagrań[20].

Juliusz Zborowski, por.: Julian Pulikowski: *Łucjan Kamieński: „Pieśni z Kaszub Południowych"*, w: „Ziemia" (Ilustrowany miesięcznik krajoznawczy) 1936, nr 6, s. 172.

17 J. Zborowski: *O zagadnieniach zbierania melodyj ludowych III*, op. cit., s. 71-72.

18 J. Zborowski: *O zagadnieniach zbierania melodyj ludowych III*, op. cit., s. 72; P. Dahlig: *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa 1998: Instytut Sztuki PAN, s. 540; idem: *Julian Pulikowski i akcja zbierania folkloru muzycznego w latach 1935-1939*, w: „Muzyka" 1993, nr 3-4, s. 127.

19 L. Kaczmarek: *Fonograf na usługach dialektologii i etnografii muzycznej*, w: „Biuletyn Fonograficzny" 1953, t. 1, s. 22; J. Zborowski: *Wspomnienia I*, op. cit., s. 9.

20 W liście z dn. 2 maja 1953 r. do Zakładu Fonograficznego Uniwersytetu Poznańskiego, gdzie Zborowski

W 1920 r. materiałem zarejestrowanym przez Zborowskiego zainteresował się Adolf Chybiński – wówczas profesor Uniwersytetu Lwowskiego im. Jana Kazimierza, zatrudniony w tamtejszym Zakładzie Muzykologicznym, którego był twórcą. Muzyka górali podhalańskich stanowiła jeden z głównych nurtów wszechstronnych zainteresowań tego wybitnego muzykologa, a praca nad „podhalanikami", do których uzyskał dostęp dzięki współpracy ze Zborowskim, stała się również początkiem wielkiej przyjaźni tych dwóch miłośników tradycji ludowych. W niezachowanym liście Chybińskiego datowanym na drugą połowę sierpnia 1920 r. muzykolog zwrócił się do Zborowskiego z prośbą o kwerendę źródeł do muzyki podhalańskiej w Muzeum[21] – przygotowywał wówczas, dysponując już pokaźnym zbiorem zapisów, pracę poświęconą melodiom podhalańskim. W odpowiedzi, w liście z dn. 30 sierpnia 1920 r., Juliusz Zborowski udzielił ogólnej informacji o ówczesnym stanie muzyki ludowej na Podhalu:

Oprócz bardzo licznych skrzypków na Podhalu trafiają się jeszcze ostatki kobziarzy (sic!). Niedawno zmarł jeden w Zakopanem. Podobno jeszcze w Zakopanem jest jakiś, mieszkający na Gładkiej czy na Uboczy. W Białym Dunajcu, a raczej na granicy Białego Dunajca i Poronina, żyje kapitalny kobziarz, którego portret robił Jarocki (reprodukowany w *Tygodniku Ilustrowanym* […]). Mam zamiar wyeksploatować tego kobziarza w najbliższych zimowych miesiącach[22].

---

chwilowo zdeponował swe nagrania w celu wykonania kopii, autor tak pisał: „Po skończeniu wojny nie mogłem już wrócić do fonografu. Po pierwsze brak pieniędzy na wałki, na przejazdy z ciężką, dziś już archaiczną maszyną, po drugie zjadła mnie i do dziś zjada taka instytucja, która się nazywa Muzeum Tatrzańskim i jego administracja" (cyt. fragmentu listu sygn. L. dz. wpł. 119/53/N za: L. Kaczmarek: *Fonograf na usługach dialektologii i etnografii muzycznej*…, op. cit., s. 25).

21 Juliusz Zborowski mieszkał wówczas nadal w Nowym Targu i pracował po wojnie na stanowisku redaktora „Gazety Podhalańskiej".

22 Bibl. Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, sygn. Z-7; cyt. za: Krystyna Winowicz**:** *Juliusz Zborowski i Adolf Chybiński – Dzieje przyjaźni listami pisane*, w: „Rocznik Podhalański" 1985, t. 3, s. 124. Zborowskiemu chodziło o wspomnianego już Stanisława *Budza*-Mroza z Poronina.

Fragment jednego z listów (cytowanego poniżej) pozwala również przypuszczać, iż obaj spotkali się w Zakopanem wcześniej, lub tylko korespondowali, gdy Chybiński bawił u stóp Giewontu. Być może to właśnie jemu wówczas powierzono listy zawierające opis przedsięwzięcia fonografowania melodii góralskich. W każdym razie niewątpliwie Zborowski konsultował metodę robienia „zdjęć fonograficznych" na Podhalu z Chybińskim, a także ufał, że praca muzykologa ocali jego kruche zbiory:

[…] Bardzo się cieszę, że nareszcie ktoś zajmie się naukowo sprawą góralskiej muzyki. Co się tyczy moich zbiorów, stoją do pełnej dyspozycji Szan. Pana. Byłbym niezmiernie rad, gdyby Pan wszystko, co mam wydał. Szkoda tylko, że w naszym kochanym społeczeństwie ani rusz wydobyć monetę na sprawienie cynkowych odlewów, gdyż przecie wałki się niszczą. Tym więcej chciałbym wydania zbioru. Mam prawie cały repertuar Bartka Obrochty oraz trochę śpiewanych melodii. […] Pisze Szan. Pan o harmonicznej stronie melodii podhalańskich. Otóż ja, zbierając melodie, nie ściągałem nigdy przed fonograf całej muzyki, jakkolwiek wydawało mi się to potrzebne. Ale proszę sobie przypomnieć, że podczas Pańskiego pobytu w Zakopanem prosiłem o wskazówki, wtedy stał Pan na stanowisku, że towarzyszące instrumenty są dowolnym dodatkiem, melodia zaś jedynie powinna być utrwalona na wałku[23]. Żałuję, że kierując się tą wskazówką, wyrzekłem się myśli zasadzenia i basisty przed „trąbą", jak Bartuś Obrochta zwie „niegłupi" fonograf. Może jednak choć w przyszłości uzupełni się braki[24].

23 Adolfowi Chybińskiemu chodziło zapewne wówczas o wskazanie dokonania nagrania czytelnego, mogącego służyć transkrypcji. Nagranie całej kapeli na nośniku tak wówczas niedoskonałym byłoby zapewne cennym i autentycznym dokumentem żywej kultury muzycznej, lecz nieco trudniejszym w opracowaniu przez transkrybenta. Dodajmy, iż kapelę góralską jako pierwszy utrwalił przy pomocy fonografu wspomniany Willy Blossfeld w 1906 r.

24 Nowy Targ, 6 IX 1920. Bibl. PWM, sygn. Z-7; cyt. za: K. Winowicz**:** *Juliusz Zborowski i Adolf Chybiński* …, op. cit., s. 125.

W odpowiedzi, Adolf Chybiński, z nieskrywaną radością, uprzedził Zborowskiego o swym przyjeździe na Podhale i kilkudniowym pobycie w Nowym Targu w celu „gruntownego wykorzystania zbioru wałków", uspokoił go również w kwestii fonografowania całej kapeli góralskiej[25]. Dalsza korespondencja Chybińskiego do Zborowskiego (pisana we Lwowie 24 października 1920 r.) to już pełne życzliwości wspomnienia niewątpliwie udanego pobytu na Podhalu, pisane w mniej oficjalnym, koleżeńskim tonie, rzucające też nieco światła na muzykalność Zborowskiego:



J. Zborowski i A. Chybiński, Zakopane, ok. 1930

Wczoraj przyjechałem i od razu mimo licho spędzonej nocy w wagonie wziąłem się do przepisywania melodii, korzystając z świeżej pamięci […] Śpiewam sobie i gwizdam tak jak Pan, gdziekolwiek idę, „nasze" kochane piosenki, świeże jak woda źródlana, jak świerk rano. Naprzód załatwię śpiewane melodie i od razu je Panu prześlę. Pewnie za 2 – 3 dni będę gotów, po czym utonę w świecie kolorowym Bartusia, konserwatora „honoris causa" wirchowych i zbójnickich[26].

Zainteresowanie muzykologa nagraniami Zborowskiego uspokoiło nieco autora nagrań o los nośników a zarazem pobudziło badacza, któremu pozostało jeszcze nieco czystych cylindrów do dalszych działań dokumentacyjnych, do których niestety, ostatecznie nie doszło. Zborowski pisał do Chybińskiego:

25 Rymanów Zdrój 12 IX 1920. Bibl. MT, syg. ZR/NO/22, cyt. za: K. Winowicz**:** *Juliusz Zborowski i Adolf Chybiński* …, op. cit., s. 125-126.

26 Bibl. MT, sygn. ZR/22, cyt. za: K. Winowicz**:** *Juliusz Zborowski i Adolf Chybiński* …, op. cit., s. 126.

Przede wszystkim ja jestem Panu wdzięczny za zrobienie użytku z moich wałków i z powodu ich kruchości, może nawet za uratowanie od zagłady. Obecnie tym łatwiej opęta mnie myśl ciągłego uzupełniania zbiorów. […] Tak, Obrochtę, jak i kobziarza możemy w razie potrzeby (ostatni – koniecznie!) ściągnąć przed fonograf; mam jeszcze około 25 pustych wałków, które skupowałem z trudem podczas wojny[27].

Z rękopiśmiennymi transkrypcjami melodii góralskich sporządzonymi przez Chybińskiego zapoznał się Karol Szymanowski, komponując *Harnasie*. Materiał ten okazał się niezwykle inspirujący dla kompozytora:

Przypadkiem poznał [Szymanowski – J.J.] kilka melodyj góralskich, zademonstrowanych mu przez pewnego etnografa muzycznego [Chybińskiego] w świetle prymitywnej harmoniki góralskiej, – melodyj bardziej charakterystycznych, aniżeli te, które są znane z wydawnictw dotychczasowych jako „tatrzańskie". Niezapomnianym pozostanie temuż etnografowi moment, w którym nasz premjer muzyczny „stanął jak wryty", kazał sobie powtarzać kilkakrotnie te same motywy, tak archaiczne, tak „oryginalne", tak silne, iż nie zbladły wobec całego arsenału środków melodyki egzotycznej, motywy tak pierwotne i „barbarzyńskie", do niczego znanego niepodobne. […] Gdy nadarzyła się sposobność otrzymania zbioru melodyj, opartego na fonograficznych zdjęciach, wyzyskał ją, zagłębiając się w nie z zapałem etnografa-artysty. Ale najważniejsze i decydujące było stykanie się ustawiczne z ludem[28].

Transkrypcje niewielkiej części nagrań Juliusza Zborowskiego, spisane przez Adolfa Chybińskiego w 1920 r. na podstawie bezpośredniego odsłuchu z oryginalnych wałków fonograficznych, zostały wydane wraz z innymi zapisami muzyki

27 Fragment listu Juliusza Zborowskiego do Adolfa Chybińskiego z dn. 27 X 1920 r. Bibl. PWM, sygn. Z-7, cyt. za: K. Winowicz**:** *Juliusz Zborowski i Adolf Chybiński* …, op. cit., s. 127.

28 Adolf Chybiński: *Góralski balet K. Szymanowskiego („Harnasie")*, w: „Przegląd Muzyczny" (Poznań) 1928, nr 8, s. 10.

podhalańskiej w pracy pod redakcją Ludwika Bielawskiego[29]. Te transkrypcje, jak również inne liczne materiały nutowe dotyczące melodii podhalańskich znajdują się w materiałach po Chybińskim przechowywanych w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu. Teczka zatytułowana *Melodie podhalańskie* zawiera przeważnie zapisy melodii wokalnych, w mniejszej mierze zapisy melodii instrumentalnych. Z doboru materiału widać, iż zbiór miał posłużyć Chybińskiemu do badań nad melodyką podhalańską; warstwa tekstowa jest bowiem ograniczona do zapisów początków tekstów lub co najwyżej jednej strofy. Zdarzają się również melodie wokalne bez zapisu słów.

W transkrypcjach Chybińskiego uwidaczniają się korzyści, jakie daje użycie zdjęć fonograficznych do zapisu utworów muzyki ludowej. Możliwość wielokrotnego powtarzania melodii bez żadnych zmian pozwoliła mu na znacznie wierniejsze oddanie w zapisie nagranego utworu, zwłaszcza gdy chodzi o szczegóły wykonawcze. Widać to przede wszystkim w trudnych do notowania melodiach skrzypcowych Bartka Obrochty[30].

Choć, jak twierdzi Ludwik Bielawski, w rękopisach brak śladów pracy redakcyjnej, to wiadomo, iż Chybiński zamierzał zbiór opublikować[31]. Transkrypcjom wybranych melodii z nagrań Zborowskiego (które zapewne zapoczątkowały zbiór) towarzyszą liczne zapisy Chybińskiego zawierające uwagi pochodzące bezpośrednio od górali lub osób znających podhalańskie nuty, fragmenty niepublikowanych zbiorów rękopiśmiennych, a także wypisy z publikacji. Chybiński wykorzystał tu również zapisy melodii wybranych ze zbioru wspomnianego Seweryna Udzieli przechowywanego w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, które mieściło się wówczas na Wawelu. Były one dokonane przez nauczycieli i organistów jeszcze w Galicji, a przygotowane pod patronatem wiedeńskiego

29 Adolf Chybiński: *O polskiej muzyce ludowej*. Wybór prac etnograficznych, przygotował do druku Ludwik Bielawski, Kraków 1961: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 425-531.

30 L. Bielawski: *O rękopiśmiennym zbiorze melodii*…, op. cit., s. 125.

31 L. Bielawski: *O rękopiśmiennym zbiorze melodii*…, op. cit., s. 122-123.

Ministerstwa Wyznań i Oświaty do projektowanego wydawnictwa *Das Volkslied in Österreich*, prezentującego folklor muzyczny krajów znajdujących się wówczas w granicach monarchii austro-węgierskiej[32].

Wykonane przez Chybińskiego transkrypcje nut wygranych przez Obrochtę Bielawski zestawił z zapisami Stanisława Mierczyńskiego[33]. Ten ostatni spisywał melodie w oparciu o własną praktykę wykonawczą – grywał bowiem wspólnie z Bartusiem Obrochtą. Ludwik Bielawski wysnuł wniosek, iż zapisy Mierczyńskiego w porównaniu z zapisami Chybińskiego nie odzwierciedlają melodii w jej jednorazowym odtworzeniu, ale są niejako syntezą wielu wykonań Bartka Obrochty. Zapisy Mierczyńskiego ukazują zatem najbardziej normatywne elementy melodii, które oczywiście w realnym wykonaniu mogą się pojawiać z mniejszym lub większym natężeniem lub mogą niekiedy nawet w ogóle nie wystąpić. Transkrypcje dokonane z nagrań są z kolei zapisem jednostkowej kreacji muzycznej:

> Widzimy w nich więcej bezpośredniości i swobody wykonania, więcej urozmaicenia w wypracowaniu muzycznych szczegółów. Tam gdzie Chybiński dysponował większą liczbą nagrań melodii, w odnośnikach uwidacznia nieraz kilka wariantów. Pod tym względem zapisy Chybińskiego niewątpliwie wierniej oddają żywą grę Bartka[34].

Z kolei Aleksandra Szurmiak-Bogucka podkreśla, iż wykonania zanotowane przez Mierczyńskiego są jednak zapisem jednorazowego wykonania danej *nuty* zarówno przez prymistę jak i towarzyszących mu sekundzistę i basistę. Współczesne, znacznie późniejsze nagrania z lat 50. XX w. byłyby potwierdzeniem tej tezy, gdyż niejedna z zarejestrowanych wtedy dźwiękowo *nut* wykonanych przez autentycznych i nieznających zapisu nutowego muzyków okazała się bardzo wiernym wykonaniem zapisu z czasów Obrochty. W tym miejscu warto

---

32 L. Bielawski: *O rękopiśmiennym zbiorze melodii*…, op. cit., s. 124.

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

34 L. Bielawski: *O rękopiśmiennym zbiorze melodii*…, op. cit., s. 126.

przytoczyć uwagi muzyka Jana Kleczyńskiego dotyczące trudności w przenoszeniu żywej góralskiej muzyki na papier:

Kleczyński zdaje sobie sprawę z wielkich trudności, jakie są połączone ze spisywaniem melodyj góralskich i zaznacza, że „trzeba być na miejscu", aby wżyć się w tę muzykę, a sprawa pójdzie łatwiej, ale nie za bardzo. Najgorsze, to „owe zmiany tempa, przydechy, akcenty, niezmiernie kapryśne i zmienne...[35].

Sam Chybiński, zapewne odwołując się do własnego doświadczenia, również podkreślił niedoskonałość zapisu nutowego w odniesieniu do muzyki Podhala:

Czy jednak nasze pismo nutowe […] zdoła odtworzyć jak najwierniej każdy szczegół wykonawczy, a tych szczegółów istnieje tak niesłychanie wiele i razem składają się na wykonawczy styl podhalański – trudno orzec[36].

Kolekcja wałków fonograficznych nagranych przez J. Zborowskiego zachowała się w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem – inwentarz obejmuje 48 nośników[37].

Trudno stwierdzić, czy zachowała się tu cała kolekcja nagrana przez Zborowskiego, wiemy bowiem, iż badacz zakupił wraz z fonografem setkę wałków, zaś podczas wojny kupował jeszcze czyste nośniki. Wśród transkrypcji sporządzonych przez A. Chybińskiego odnajdujemy utwory, których brak wśród odtworzonych nagrań (np. nr 11, 24, 28, 32, 41, 70, 77 i in.) a także brak o nich informacji w zachowanych na pudełkach opisach Zborowskiego. Być może były one nagrane na tych nieopisanych wałkach, które uległy całkowitemu skruszeniu. Kilka cylindrów uległo bowiem uszkodzeniu, pęknięciu lub rozbiciu np. nr 4, 19, 23, 38. 40-41, 44-45

35 A. Chybiński: *O muzyce Górali Podhalańskich*, op. cit., s. 17.

36 Ibidem, s. 21-22.

37 J. Jackowski: *Zachować dawne nagrania…*, *op. cit.*, s. 66-89 (praca nad niniejszym wydawnictwem płytowym pozwoliła na zweryfikowanie i uzupełnienie niektórych danych zawartych w książce opublikowanej w 2014 r.).

(co jednak nie wykluczyło rekonstrukcji i możliwości odtworzenia niektórych z nich), zaś wałek nr 46 został prawdopodobnie skasowany przez Zborowskiego. Na podstawie zachowanych rękopiśmiennych notatek na pudełkach możemy odtworzyć opis zawartości nagrań autorstwa Zborowskiego. Pierwszą próbę odczytu rękopiśmiennych opisów podjęła Ewa Gawąd z Muzeum Tatrzańskiego, kolejnych dokonywał autor niniejszego opracowania. Wałki są numerowane na spodniej stronie pudełka; odpowiednie numery wyryte są także na szerszej, górnej krawędzi nośników. Na pudełkach, prócz inskrypcji dokonanych ołówkiem zapewne przez Chybińskiego (na co może wskazywać charakter pisma) widnieją dodatkowe oznaczenia wpisane zapewne przez Zborowskiego.

W Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN znajduje się cyfrowa kopia kompletu nagrań J. Zborowskiego z 1914 r. Kopia ta została sporządzona w 2006 r. nie bezpośrednio z wałków fonograficznych (które wówczas uznawano za rozproszone, częściowo zaginione lub zniszczone), lecz z zachowanej taśmy magnetofonowej nagranej w 1968 r. w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie przez Zbigniewa Kamykowskiego i Kazimierza Boguckiego metodą zgrania przez mikrofon dźwięków płynących z tuby fonografu (który wypożyczono z Muzeum Historycznego w Krakowie), odtwarzającego oryginalne wałki. Fragmenty tej pierwszej kopii oryginalnych nagrań opublikowano na płycie CD *Muzyka Tatr*, załączonej do numeru 4/2006 pisma „Tatry". Niedoskonała jakość techniczna tego duplikatu mogła być spowodowana przez wiele czynników, np. wadliwy stan urządzenia odtwarzającego wałki czy zgranie dźwięku „z powietrza". Jednak pierwsza okazja do przesłuchania tego materiału utwierdziła piszącego te słowa o konieczności dotarcia do całej kolekcji, jej weryfikacji, oceny stanu zachowania i ewentualnej profesjonalnej digitalizacji oraz publikacji[38]. Niemal od samego początku powstania oryginalnych nagrań zwracano uwagę na nietrwałość zapisu oraz na pogorszenie jakości zapisu wskutek eksploatacji nośnika. Wałki te były bowiem wielokrotnie odtwarzane przez Chybińskiego w celu dokonania transkrypcji

38 W tym miejscu pragnę podziękować Zbigniewowi Ładyginowi i Edwardowi *Styrczuli*-Maśniakowi, za ich nieocenioną pomoc i wsparcie.

muzycznych. Istnieje nawet opinia o całkowitej destrukcji zapisu:

W *Melodiach podhalańskich* Chybiński umieścił prawdopodobnie wszystkie transkrypcje z wałków woskowych, które niestety wskutek wielokrotnych przesłuchań uległy kompletnemu zniszczeniu[39].



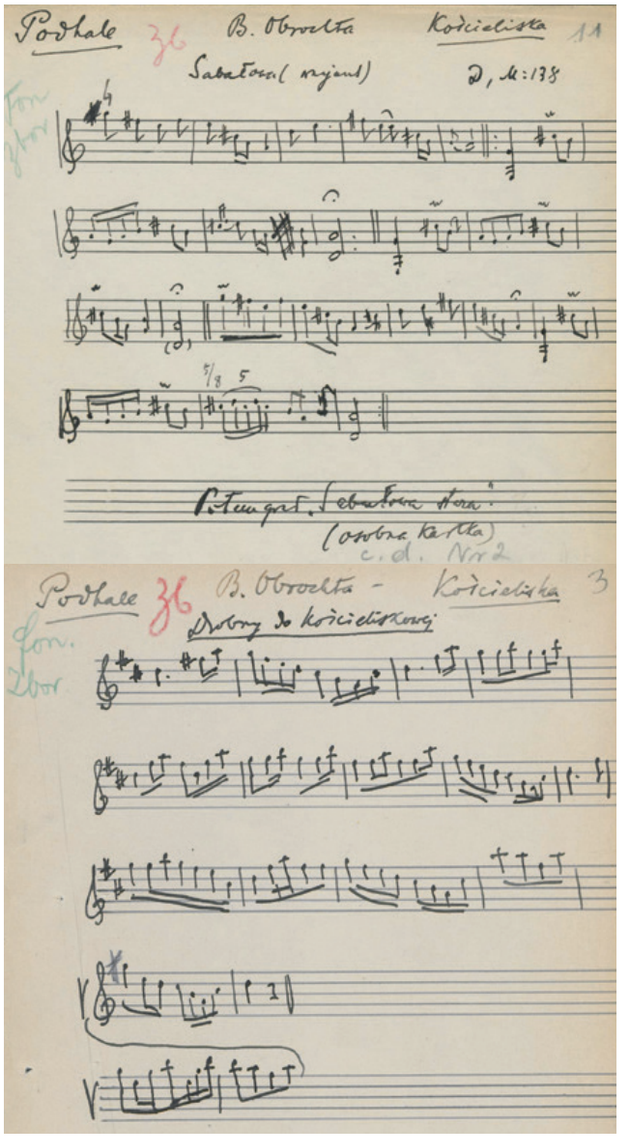
Wałki Edisona nagrane przez J. Zborowskiego w l. 1913-1914

Już w czasie nagrywania cylindrów sam Zborowski wyrażał troskę o zabezpieczenie i zachowanie nietrwałego nośnika, zaś po zakończeniu prac transkrypcyjnych Chybińskiego autor nagrań stwierdził ich znaczną destrukcję:

Bez utrwalenia zdjęć galwanoplastyczną metodą cała praca może pójść na marne. Zarówno przy reprodukowaniu oryginalnych wałków z miękkiego materjału, jak i pod wpływem działania powietrza delikatne rowki, wyryte rylcem przy nagrywaniu mogą się zetrzeć, popsuć a nawet na pewno im takie zniszczenie grozi. […] Ale niedługo potem rozpoczął się proces rozkładu. Reprodukowanie fonogramów zniszczyło znacznie subtelne rowki w miękkim materjale, a potem dostęp powietrza zrobił swoje. Przeniesienie zdjęć na metalowe podłoże byłoby bezcelowem wyrzucaniem pieniędzy. Z cennego zbioru został dosłownie „szmelc”[40].

39 L. Bielawski: *O rękopiśmiennym zbiorze melodii*…, op. cit., s. 123, 126; Idem: *Wstęp*, w: Adolf Chybiński: *O polskiej muzyce ludowej*, op. cit., s. 428. O prawdopodobnym zniszczeniu wałków pisał sam Zborowski (J. Zborowski: *Wspomnienia I*, op. cit., s. 8), a także Łucjan Kamieński: *Z badań nad śpiewem i muzyką ludu polskiego (Problemy i prace Zakładu Muzykologicznego Uniwersytetu Poznańskiego),* w: „Balticoslavica” (Biuletyn Instytutu Naukowo-Badawczego Europy Wschodniej w Wilnie) 1936, t. 2, s. 131-132.

40 J. Zborowski: *Wspomnienia I*, op. cit., s. 8. Zborowski wraz z Piłsudskim zamierzali nawet – ze względu na brak funduszy na galwanizację nośników – odstąpić jednemu z wiedeńskich uczonych



Zapisy nagranych melodii dokonane w 1920 r. przez Adolfa Chybińskiego.

W pracy transkrypcyjnej Chybińskiego widział jednak Zborowski ratunek dla swej pracy dokumentacyjnej; zainteresowanie muzykologa nagraniami determinowało go z kolei do dalszych nagrań:

Przede wszystkim ja jestem Panu wdzięczny za zrobienie użytku z moich wałków i z powodu ich kruchości, może nawet za uratowanie od zagłady. Obecnie tym łatwiej opęta mnie myśl ciągłego uzupełniania zbiorów[41].

Podczas prac nad wydawnictwem *Wesele góralskie*, w rozmowie z autorką, Aleksandrą Szurmiak-Bogucką, Zborowski wspomniał o spaleniu i zniszczeniu wałków, co rzuca nieco światła na niewiadomą przyczynę braku niemal połowy kolekcji (przy założeniu, że Zborowski zapełnił nagraniami 100 zakupionych w 1914 r. czystych wałków).

W 2010 r. w Muzeum Tatrzańskim dokonałem oceny stanu zachowania wałków fonograficznych. Ponieważ w mojej opinii wałki były zachowane w bardzo dobrym stanie, wskazywałem od tej chwili na konieczność podjęcia próby właściwego odtworzenia oryginałów w celu zweryfikowania ich rzeczywistego stanu zachowania. Na potrzebę oceny staniu zachowa-

swą kolekcję do opracowania i wydania za granicą w zamian za sfinansowanie wykonania duplikatów matryc. Wybuch wojny pokrzyżował te plany.

41 Fragment listu Juliusza Zborowskiego do Adolfa Chybińskiego z dn. 27 X 1920 r. Bibl. PWM, sygn. Z-7, cyt. za: K. Winowicz**:** *Juliusz Zborowski i Adolf Chybiński* …, op. cit., s. 127.

nia i digitalizacji m.in. omawianych materiałów zwróciła też uwagę Katarzyna Janczewska-Sołomko[42]. 25 maja 2011 r. podjąłem pierwszą próbę odtworzenia kilku nośników z omawianej kolekcji. Dzięki współpracy Instytutu Sztuki PAN z wiedeńskim Phonogrammarchiv asystowałem inż. Franzowi Lechleitnerowi w pracy nad odczytem dotykowym specjalistyczną współczesną aparaturą i digitalizacją trzech wybranych przeze mnie wałków Juliusza Zborowskiego, zawierających m.in. nagrania B. Obrochty. Próba zakończyła się sukcesem. Wałki, po niemal stu latach w znacznym stopniu okazały się czytelne (zapis przetrwał dzięki zastosowaniu w tych nośnikach twardego rodzaju wosku). W lipcu 2015 r. dzięki wsparciu finansowemu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w ramach projektu *Ochrona i popularyzacja pierwszych nagrań dźwiękowych muzyki podhalańskiej*, dokonaliśmy wraz z inż. Lechleitnerem digitalizacji całego zbioru nagrań Zborowskiego, zaś rekonstrukcji nagrań w postaci cyfrowej podjęła się Anna Rutkowska z Archiwum Polskiego Radia współpracująca również z Instytutem Sztuki PAN. Zarówno proces digitalizacji, jak i rekonstrukcji okazał się niezwykle skomplikowany pod względem ustalenia prędkości nagrań – zwłaszcza instrumentalnych. Zwróćmy uwagę na rozbieżności w określaniu temp tych samych nut granych przez Obrochtę ustalonych przez Chybińskiego i Mierczyńskiego. Wydaje się, iż Mierczyński – praktyk, był tu bliższy prawdy, zaś Chybiński zapewne



F. Lechleitner i J. Jackowski podczas pracy nad digitalizacją nagrań J. Zborowskiego, Muzeum Tatrzańskie, lipiec 2015 r.

42 K. Janczewska-Sołomko: *Digitalizacja dóbr kultury z moskiewskiej perspektywy*, w: „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej" 2004, nr 1, s. 43-45.



Anna Rutkowska i Piotr Majerczyk podczas pracy nad rekonstrukcją cyfrowych kopii nagrań J. Zborowskiego

pozostawał wierny interpretacji odczytu mechanicznego przez fonograf, na którym reprodukował nagrania do transkrypcji. Nie jest jednak wykluczone, iż sam Obrochta, grając do „niegłupiej trąby", w sytuacji pozbawionej oryginalnego kontekstu (a więc nie „pod nogę") pozostawał jednak pod wpływem pewnej emocji. Sam Zborowski, niedoświadczony początkowo w obsłudze fonografu, dokonał nie zawsze udanych pod względem jakości nagrań (ze względu na bardzo słabą jakość nagrań Stanisława *Budza*-Mroza grającego na piszczałce, zdecydowaliśmy się na pominięcie ich w niniejszej publikacji) a urządzenie nagrywające nie zawsze działało perfekcyjnie (np. wałek nr 24 został nagrany pierwotnie ze znaczną wadą prędkości).

Po ponad wieku znów zabrzmiały głosy dawno odeszłej generacji wykonawców i skrzypce Bartusia Obrochty. Porównanie nagrań z transkrypcjami Chybińskiego i Mierczyńskiego uświadamia nam, jak daleka od wiernego oddania kształtu utworu i charakteru wykonania jest transkrypcja muzyczna, dokonana nawet z nagrania, które można wielokrotnie odtwarzać i weryfikować. Tym bardziej wydają się cenne publikowane na niniejszej płycie dokumenty, w których możemy usłyszeć melodie śpiewane i grane w dawno już zapomniany prosty, prawdziwy i przykuwający uwagę sposób, utrwalone w ich brzmieniu sprzed ponad wieku.

Nuty moje, nuty, skąd wy sie bierecie?

Aleksandra Szurmiak-Bogucka

Poczucie piękna odczuwa każdy z nas. Z nim się rodzimy, żyjemy i odchodzimy. Wraz ze zmianami w naszym życiu, w życiu grupy, całej społeczności, przychodzi głębsze rozeznanie, głębsza ocena przeszłego czasu, w którym żyli nasi dziadowie. Wśród badaczy, naukowców – historyków, etnografów i pasjonatów, jacy na początku XX wieku odkrywali zakątek Tatr, Skalne i Niżne Podhale, powstało pragnienie zachowania odkrytego piękna. Odkrywcy oryginalnej tradycji, którą była dla nich muzyka podhalańska, aby ją utrwalić i rozpowszechnić, dokonywali zapisów tekstów i melodii góralskich najsłynniejszych muzykantów. Jan Kleczyński, Ignacy Paderewski, a później Juliusz Zborowski, Adolf Chybiński i Stanisław Mierczyński to niektóre nazwiska muzyków, kompozytorów i językoznawców, którzy przez wiele lat zapisywali stare melodie i pieśni. Ich szczególne brzmienie, które koneserów tej muzyki do dziś zachwyca, jest wynikiem zespolenia się różnych kultur – napływającej muzycznej obyczajowości, wraz z ludami pasterskimi przybywającymi z południa Europy, jak i z północy Polski, osadnikami pochodzącymi z sąsiadujących państw. Melodyka tradycyjnej muzyki podhalańskiej, w dużej mierze osadza się na modalnej skali lidyjskiej oraz na nazwanej przez A. Chybińskiego skali góralskiej – wołoskiej (siódmy stopień obniżony), która według badaczy, powstała najprawdopodobniej w oparciu o układ szeregu alikwotów uzyskanych jako postęp dźwięków na prymitywnych instrumentach pasterskich. Zachowały się zapisy i transkrypcje nutowe A. Chybińskiego, wydane i opracowane przez muzykologa, Ludwika Bielawskiego (*O polskiej muzyce ludowej*), które stanowią źródło wiedzy dla obecnych pokoleń. Również w tamtym okresie, S. Mierczyński, profesjonalny skrzypek, grywający w kapeli góralskiej z uznanym za najwspanialszego, skrzypkiem

podhalańskim Bartłomiejem Obrochtą, zapisał 143 melodie. Jednak dla współczesnego badacza, ogromnym ułatwieniem poznawczym jest zapis dźwiękowy i taki przedstawiamy w obecnym nagraniu. Pochodzi on z lat 1913–1914, kiedy Juliusz Zborowski, szczególny badacz kultury Podhala, przeprowadzał językoznawcze i etnograficzne badania terenowe. Własnym staraniem dokonał na obszarze Niżnego i Skalnego Podhala rejestracji śpiewów i muzyki góralskiej za pomocą fonografu. Zborowski doceniał konieczność badań terenów tej części góralszczyzny, która leży w bliższym i dalszym sąsiedztwie Tatr i wychodzi poza Podhale, w rejony podgórskie. Sam pisał:

Badania ludoznawcze nie mogą się posługiwać jedynie notatnikiem i ołówkiem… [konieczne jest]…Zbieranie z pomocą nowoczesnych środków pieśni, melodii i tańców. Wszystko to powoli ginie lub wyradza się w zdegenerowane formy. Już przed wojną, zaczęta praca doprowadziła do zgromadzenia dużych zbiorów pieśni (teksty) oraz do dużej kolekcji melodii, częściowo zebranych fonografem. Praca ta stanęła i z powodu braku środków i z powodu braku narzędzi technicznych[43].

Być może z powodu, w owym czasie jeszcze nie do końca opracowanych metod, nagrania utrwalone na wałkach, niestety są pozbawione dokładniejszej dokumentacji. Nie wiemy czy utwory śpiewane przez zarejestrowanych wykonawców, pochodziły z przekazu ustnego z miejsc ich zamieszkania, czy były zasłyszane w okolicy i w jakiej, z jakiego okresu były znane odtwórcom i w jakim wieku byli śpiewacy, od których informacja mogłaby pomóc w określeniu czasu funkcjonowania zarejestrowanych utworów.

Teksty większości pieśni są to dwuwersowe, dwunastosylabowe zwrotki, o różnorodnej treści, znane w swojej strukturze na całym Podtatrzu, ale również na terenach pozostałej góralszczyzny, oraz na ziemi lachowskiej i krakowskiej. Nie mogą zatem być wskazówką na ich jednoznaczne pochodzenie. Sam śpiew

43 J. Zborowski: *Pisma podhalańskie*, w: *W sprawie programu badań etnograficznych na góralszczyźnie*. Kraków 1972: Wydawnictwo Literackie, s. 291-299.

sugeruje repertuar pogranicza Podhala Niżnego (północna Nowotarszczyzna – wieś Odrowąż, Pieniążkowice) i grup podgórskich sąsiednich terenów zagórzańskich, gdzie niewątpliwie zachodziły wzajemne – obustronne infiltracje. Wyraźne są wpływy melodii krakowskich i lachowskich.

Oprócz zarejestrowanych pieśni, zostały zapisane melodie, których wykonawcą był słynny Bartłomiej Obrochta z Kościeliska na Skalnym Podhalu. Do swojego repertuaru przejął on tzw. *nuty*, których nauczył się i lubił grywać od legendarnego Jana Krzeptowskiego Sabały z Zakopanego. Melodie te, mające rozpoznawalny, charakterystyczny wyraz, świadczą o ich odległej przeszłości i grywane są w całym kręgu karpackim. W repertuarze Bartka była również spora grupa innych, wywodzących się z pasterskich melodii nie podhalańskich, które podczas nagrań na wałkach fonograficznych sam Bartek Obrochta określił jako obce. Spośród 48, dziewięć nie ma cech stylistycznych Podhala. Są to 4 *luptowskie* (256 [77], 257, 261 [78], 265 [64] – nr zapisu u Chybińskiego i numer na płycie), 3 *orawskie* lub *spiskie* (229, 251 [97], 260 [96]), jedna *jaworzyńska* (228 [65]) i jedna jak o tym powiedział Obrochta, którą: „Wojtek Mateja przywiózł se jom z Węgier" (252 [86] *Matejowa*) jak pisał o tym A. Chybiński, w swojej książce *O polskiej muzyce ludowej*". Wszystkie nagrania *nut* Bartka na wałkach edisonowskich, są doskonale wykonane technicznie i w zasadzie brzmiące jak dziś u skrzypków współczesnych, naśladujących wiernie tradycyjne bartkowe *nuty* choć oczywiście indywidualna gra cechuje małe wariantowe odmiany. Temperament gry Bartka wpłynął z pewnością na przemiany stylistyczne muzyki podhalańskiej, pokazał swoją twórczą inwencją w sposobie wykonawczym, możliwości indywidualnej interpretacji

Dzisiaj, odnalezione po wojnie wałki fonograficzne stanowią niewątpliwie wartość edukacyjną choć oczywiście zarazem historyczną.

And so the phonograph began collecting highlander melodies…

First recordings of traditional music in Podhale region from collections of the Tatra Museum and the Institute of Art of Polish Academy of Sciences replayed after over 100 years

Settling migrations which led to various characteristics mixture, prompted the existence of a peculiar area of specific culture in Podhale region. The discovery of exceptionally different and yet authentic folk music of the region happened towards the end of 19th century. The desire of researchers was to preserve it, initially as precise musical and textual written recordings, and later with the use of a phonograph.

The oldest preserved phonographic relic that documents Polish musical folklore are considered to be recordings made by a philologist, Slavicist and ethnographer Roman Zawiliński (1855-1932) in 1904 in Podhale region. Phonographic initiative of Zawiliński was most probably born of the knowledge and observation of actions, achievements and tendencies of the authorities of Austro-Hungarian Empire, especially the oldest, organised in 1818, campaign of noting down and collecting folk songs. The campaign, the first stage of which took place even before Oskar Kolberg times, significantly influenced the shape of the whole idea of collecting registrations and, in the future, recordings of folk songs and melodies. Towards the end of the first decade of 20th century the Ministry of Religious Beliefs and Education in Vienna called for another campaign of literature and folk music collecting *Das Volkslied in Österreich* in the area that at that time belonged to the Empire. Roman Zawiliński was one of co-workers with the organisers of the campaign. It is important to underline that the discussed phonographic document – two Edison wax cylinders which carry the wedding oration as well as songs performed by Jan Sabała, son of famous Jan Sabała Gąsienica Krzeptowski Czakor of Kościelisko (1809-1894) – was created with the thought in mind of preparing the

source for dialectological research, and not the music one. The phonograph which was used by the researcher to make the recordings, was most probably borrowed from Vienna. Unfortunately, the incident did not begin any broader documentation work, even though Zawiliński when presenting his achievements on 14th December 1904 underlined the importance of phonograph for dialectological research and pointed to the experience of several years at that time of Vienna Phonogrammarchiv.

Another phonographic incident at the foot of Giewont mountain, which at that time documented not only singing and recitation, but also instrumental music, took place in 1906. A young German explorer and student, Willy Blossfeld, was making recordings in Zakopane with the use of phonograph as part of apprenticeship commissioned to him by Museum für Völkerkunde in Leipzig. He recorded a collection of songs and instrumental music of Podhale region on fourteen wax cylinders[1].

Just before the World War One Podhale region again hosted the phonograph. This time it was not a mere historical incident – as in the case of Roman Zawiliński works, nor it was a single trip of foreign documentalist – as in the case of Blossfeld, but it was a fully conscious plan of initiation of Polish phonographic archive that, starting with Podhale region, was to cover other areas of the country that at the time remained under annexation. The story, which as a result left us with the first and only collection of the oldest Edison wax cylinders containing recordings of traditional music examples in Poland is connected to the person of Juliusz Zborowski (1888-1965), who since 1922 was bound with the Tatra Museum in Zakopane, later being the head of the institution. It is the sounds of preserved recordings, replayed after over a century, that compose the basis for the presented album.

1 Jacek Jackowski: *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych (Keeping old recordings. The outline of history of phonographic documentation of Polish musical and dancing traditions)*, part 1 (*przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny* światowej *[19th and 20th centuries turn – until the World War Two].* Warsaw 2014: Instytut Sztuki PAN (The Institute of Art of Polish Academy of Sciences), p. 53-58.

The year 1913 brought the idea (born under the influence of contacts and cooperation of Zborowski and Bronisław Piłsudski) of enriching wide exploration of the Highlanders' culture with phonographic documentation of Podhale region music and at the same time creating the "phonographic laboratory". Bronisław Piłsudski (1866–1918), between 1902 and 1905 was recording music and ritual singing of the Ainu people. In 1911 Piłsudski, living in Zakopane, dedicated himself to exploring the life of Podhale Highlanders. In the Tatra Museum he also created the department of ethnographical collection. The researcher had already underlined the necessity of documentation of singing, music and local dialect with the use of phonograph. It is not surprising so that Piłsudki's concepts and achievements drew the attention of a young at that time ethnographer and linguist – Julisz Zborowski. It was at the first meeting of the two hothead explorers that their talks drifted in the direction of phonographic preservation of speech, singing and music. Both scientists also realised how far behind – due to adverse political situation – the documentation of Polish oral and musical folklore lies compared to other European countries. We do not know whether Zborowski knew of earlier phonographic registrations made in Podhale region by Zawiliński or Blossfeld. The explorer was rather convinced that his research was of pioneer character. Being at the same time aware of European achievements in the area of documentation and archiving of recordings of speech and traditional music he used the whole situation as an argument for his numerous requests of purchasing the right equipment aimed at Cracow Academy of Sciences and Letters. Contrary to his expectations, the requests remained without any response. In the face of the lack of financial support, using his own, very modest teacher's wage, he bought the phonograph as well as the supply of one hundred wax cylinders. It is important to underline that Zborowski, similarly to Zawiliński, had one superior purpose of observing, exploring and registering the Podhale region dialect (for this reason he moved from Cracow to Nowy Targ, took on a position of a teacher, which helped him to have closer contact with Podhale region inhabitants). Being at disposal of a larger number of empty cylinders Zborowski also preserved instrumental music; apart from songs he also recorded Highlanders' melodies (*nuty*) performed by unquestionable

of the time master, first fiddler (*prymista*) – Bartłomiej Obrochta of Kościelisko (1850–1926), who for the Podhale region musicians of his time became the role model for performing music of the region. Such broader documentation perspective (similarly to the case of Zawiliński) that took into account instrumental music along with spoken word, gave the ethnomusicologist the oldest phonographic relics.

The performers whom Zawiliński placed in front of the phonograph were the students of junior high school in Nowy Targ as well as people coming from the villages of Podhale region and Highlanders coming from the villages to the town for popular fairs. So the phonograph did not travel around Podhale region villages, but Zborowski, using extraordinarily comfortable situation of various Podhale region areas peoples arrival to the fairs, was inviting chosen performers to his apartment for the recordings. The result of this is vast multiplicity of repertoire and even styles in archival recordings, which in fact do not form a homogeneous sound image of Podhale region music, but rather present the contemporaneous condition of repertoire and musicianship of the diverse society inhabiting the Galicia region.

Unfortunately, the happenings of 1914 halted so dynamically started documentation work. In his articles published in 1934 Zborowski summarised his pioneer experiences in the area of sound documentation of Podhale region folklore, stopped by the outbreak of World War One. He also postulated the necessity of taking up organised, institutionalised and not individual operations (he very consciously used the term "campaign of folk melodies collecting"), that would, similarly to other European countries, aimed at systematic preservation of musical folk traditions in the form of sound recordings as well as creating a central establishment-archive ("Polish Sound Archive"), that would concentrate on their collecting.

In 1920 the material registered by Zborowski drew the attention of Adolf Chybiński, at that time the professor of Jan Kazimierz Unversity of Lviv, who was employed at the Musicological Department which he himself created. The music of Podhale Highlanders posed one of the main streams of broad interests of this superb musicologist, and the work on recordings of Podhale music, which he

reached thanks to cooperation with Juliusz Zborowski, became also the beginning of great friendship of the two enthusiasts of folk traditions. Known Polish composer Karol Szymanowski, when composing his ballet *Harnasie* got familiar with manuscripts of Highlanders' melodies transcriptions made by Chybiński. The material turned out to be greatly inspiring for the composer. Transcriptions of a small part of recordings made by Juliusz Zborowski, written down by Adolf Chybiński have been published along with other notations of Podhale region music in the study edited by Ludwik Bielawski[2].

The collection of phonographic cylinders recorded by J. Zborowski got preserved in the Tatra Museum in Zakopane – the inventory consists of 48 carriers, few of which went missing. It is hard to say whether the whole collection recorded by Zborowski is saved as we know that he purchased a hundred of wax cylinders and kept on buying them during the war. Some of the cylinders got broken or cracked (which did not eliminate the possibility of their reconstruction and replaying). It is worth to mention, that the discussed collection for many years was considered missing or destroyed and thus impossible to be read.

In 2010 in the Tatra Museum Jacek Jackowski evaluated the condition of preservation state of the phonographic cylinders. Since, in his opinion, the cylinders were kept in a very good condition, from that moment he pointed to the necessity of undertaking the trial of the correct replaying of the originals in order to verify their actual state of preservation. On 25th May 2011 in Vienna, thanks to the cooperation between The Polish and Austrian Acedemies of Sciences, eng. Franz Lechleitner and J. Jackowski took up the first attempt of replaying the few carriers of the discussed collection, that turned out to be successful. In 2015, thanks to the financial support of the Ministry of Culture and National Heritage the whole collection of Zborowski recordings was digitised, worked on and edited on presented CD edition.

Translated by Klaudia Dulińska

2 Adolf Chybiński: *O polskiej muzyce ludowej* (*About Polish folk music).* Wybór prac etnograficznych, przygotował do druku Ludwik Bielawski (The choice of ethnographic studies, edited by Ludwik Bielawski), Kraków 1961: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, p. 425-531.

Transkrypcje półfonetyczne tekstów wybranych pieśni

5.

Bél[1] se Sabała w górak i wracá z gór... seł ta w Pysnyj w Dolinie Kościeliskiéj... Poseł sie ta trocha wykurować, bo mu ta jakosi niedobrze béło i wracáł z tyk gór i przyseł na Kiéry i spotyká sie z Wojtke Matejom. Przywitali sie i pytá sie go Mateja, skąd idzie. „A já bél haw w górak, béłek się troche wykurować, bok ta jakisi nie bardzo zdrowy, alek sie ta wykurował na téj zyntyc·i i na oscypkak. No, ale wiés co, krzesny, kieby było sie co napić”. A ᵘón powiadá tak: „No, kiedy, kiedy já przy sobie, wiécie, ni mom”. Ale pozwál go tak za dróge, do smrecków i gádá[2] mu: „Pocekájciez tu, krzesny, já tu przyde hnet”. Poleciál on pote miendz·i ściany, kany Brama Kantaka, na tén turnie wyláz, no, a Mateja dál pozór, Sabała, ka Mateja idzie. Mateja wyseł na tén turnie, a Sabała zasiák podpatrzál[3].
I wróciél sie za kwilke i pozwál go do karcmy na Kiry i tam dopiéro se zaceni pić. I jesce pote, jak się ᵘozcho[dziéli], dál mu Mateja dukát, dziesiyńć ryńskik, coby się krzesny ᵘociec [skrzysiél, no i tak sie] pote ᵘoześli.

[Ale pote Sabała zmierkowoł, ze tam Mateja jakomsi komorę má z piniądzami i zawse medetował nad tem] Jesce jak my [chodziéli] z Chałubińskim na wyciecki, to do mnie gádál, jako do mnie, do Bartka, ze: „Krzesny, my ta nándziemy po Mateju piniądze, bo to já wiém o nik”. No ale pote tak wysło, ze mnie nie pozwál, ba[4] pozwál Jaśka, s·ina swojego. Jasiek s·in tote[5] pieniądze znaláz, starego Sabałe ᵘocyganiél jako ᵘojca, no i zrobiél sie Jasiek na gazde, a Sabała z tego ᵘociec ni miál nic.

6.

Odrowąscy chłopcy,
mali, nie wysocy,
ᵘodbiéli zámecek
przy dziéwcynie w nocy,
ej, przy dziéwcynie w nocy.

7.

Pásál já se kónie, woły
przy zielonym gájiku.
Przysło ku mnie świarne dziéwce:
— Coz tu robis, Janiku?

1 Tekst skonfrontowany z transkrypcją fonetyczną dokonaną przez J. Zborowskiego, opublikowaną w: Kazimierz Nitsch: *Wybór polskich tekstów gwarowych* (Lwowska Bibljoteka Slawistyczna 10). Lwów 1929: Nakład K. S. Jakubowskiego, s. 43-44.Zborowski: Seł

2 Zborowski: kazál.

3 Zborowski: prędko patrzál.

4 Zborowski: bo.

5 Zborowski: pote.

— Co tu robiém, to tu robiém,
to tu ᵘo tem nik nie wié,
|:ino jedno świarne dziéwce,
co nikómu nie powié:|.

8.
W lesie grzyby, w lesie grzyby,
w lesku ᵘorzechy,
|:nie bedém já miała, dziéwce,
z ciebie pᵘociechy:|.

10.
Chłopc·i moji, chłopc·i,
wráz my się rodziéli,
ej, […]
wráz ku jednéj chodziéli,
ej, ku jednéj chodziéli.

11.
Ej, zabiéli Jánicka
Miyndzycérwienego,
ej, nie dali zapłakać,
|:ej, kᵘochanece jego:|.

12.
Zapryjze sie, dziéwce,
słómianom záporom,
cobyś mie puściéła,
jak ino zawołám.
Ej, cobyś mie puściéła,
jak ino zawołám.

14.
Świéciéł mi miesiącek,
trzy gwiázdecki na krzyz,
cegoz ty, dziéwcyno,
krzywo na mnie patrzys,
ej, krzywo na mnie patrzys.

16.
Z góry jedź, z góry jedź,
na dolinie hamuj,
ftóre ładne dziéwce,
sanujze go, sanuj.

17.
Mówiéłak ci ráz,
cy mi buzi dás
|:i ten wiánek rózowany,
co na głowie más:|.

19.
Davala [...] divočka,
u hori pod oblačkom,
|:davala [...]i temu frajerowi:|.

Jedzte, kačieri, jedzte,
a na mne ne povidzte,
|:že ja s frajerim spala i jemu ličko dala:|.

Kačieri tak delali,
že na mne vyvolali,
|:že ja s frajerim spala i jemu ličko dala:|.

22.
Kieby było nie świtało,
byłoby mi dziwce dało,
|:ale zacoł kogut piskać,
zaceno sie dziwce ciskać:|.

23.
Wiyrskem posła, wyrskiem zasła,
malowane piórka niesła,
malowane, a nie sare,
w Poróminie dziéwki stare.

A na Olcy młodziusieńkie,
majom gęby słodziusieńkie.
|:Kiek se jednom pocałował [sic!][6],
tok sie trzy dni oblizował:|.

24.
ᵘOzbiegały mi sie biáłe gołymbisie po lesie,
|:poznać tyz to, poznać, mojego Janicka
po głosie:|.

25.
Serce moje, serce, na dwoje sie dzieli,
|:jedna strona płace, druga sie weseli:|.

29.
Pijáł jek se, pijáł, oj, słodkom gorzáłecke,
|:teráz juz nie bedém, bᵘo mám kᵘocha-
necke:|.

30.
Pᵘopod las, pᵘopod las, pᵘopod ᵘObidᵘowiec,
|:nawróćze mi, nawróć, mojik cárnyk
ᵘowiec:|.

31.
Nie póde ku tobie, sama przydzies ku mnie,
|:jako ta ᵘowiecka do zielonej turnie:|.

32.
Ej, nie było mie w dóma, byłem na polánie,
|:ej, przy moji dziéwcynie polégać na sianie:|.

33.
Jesce jedén, jesce jedén, jesce jedén
kielusek wypijem, kielusek wypijem,
pójdem do dom, pójdem do dom,
Janicka ᵘubijem, Janicka ᵘubijem.

34.
Bodej się spályły sądeckie papiéry,
|:coby já nie sukáł po świecie kwatéry:|.

35.
Ej, nie skodzi dziéwcynie, ej, picie i je-
dzynie,
|:ej, ale jéj to skodzi, chłopiec ku niéj
chodzi:|.

36.
Pódźze, pódź, pódźze, pódź, pódź mie
ᵘodprowadzić,
|:ku temu wiérs·icku, ka mie majom zabić:|.

6 W transkrypcjach wskazano na elementy tekstu niecharakterystyczne dla gwary podhalańskiej.

37.
Rekrucie, rekrucie, nie smuć sie, nie smuć sie,
|:dadzom ci ᵘuodziénie, dadzom ci ᵘobucie:|.

40. (zob. nr 36)

41.
Kochajze mie, kocháj jakeś [sic!] mie zapocon,
|:niek ci sie za jinnom ocyska nie tocom:|.

42.
Dobrze, dziéwce, robis,
ze ku mnie nie chodzis.
Trzewicków se nie dres,
wstydu mi nie robis.
Trzewicków se nie dres,
mnie wstydu nie robis.

43.
Dziéwcyno z Potoka,
ej, nie kocháj, wojáka,
|:bo woják nie ludzie,
ej, pokochá i pódzie:|.

44.
Śtyry konie rysie
ᵘozbiegały mi sie,
|:ni mogem pojechoć [sic!]
do mojej Marysie:|.

45.
Zabiéli Jánicka Miyndz·icerwienego,
ej, nie dali zapłakać kochanece jego,
ej, nie dali zapłakać, ej, kochanece jego.

46.
Zapryjze sie, dziéwce,
słómianom záporom,
cobyś mie puściéła,
jak ino zawołám,
ej, jak ino zawołám.

48.
Do Cyrwonych Wiérchów
orzeł sie unosi,
kozicka zagwizła,
pocuła kogosi,
ej, kozicka zagwizła,
pocuła kogosi.

49.
Z ᵘoráwskiego zámku
chłopcy spoziérajom,
|:cy sie popod regle
bucki rozwijajom:|.

50.
Nié moge, nié moge do wiersycka chodzić,
musis mi ty, dziewce, kóniusia wywodzić.

Choćby ci já, chłopce, kóniusia wywiedła,
dyć se do wiérsycka drózecka niejedna,
ej, dyćse do wiérsycka drózecka niejedna.

51.
Z góry, z góry, nie z wysoka
skocół diaboł do potoka,
do takiego głymbokiego,
co nie wyjdzie nigdy ś niego.

52.
Ty Janićku, serdecko,
ka ześ podziáł piórecko,
cof ci dała?
|:Kief se jechát do wojny,
upadło mi do wody,
duso moja:|.

53.
Świéciéł mi miesiącek,
trzy gwiázdecki na krzyz,
cegoz ty, dziéwcyno,
krzywo na mnie patrzys,
ej, cegoz ty, dziéwcyno,
ej, krzywo na mnie patrzys.

54.
Ej, Janićku, serdecko,
ka ześ podział piórecko,
cok ci dała?
Kied já [sic!] jechát do wojny,
upadło mi do wody,
duso moja.
Kief se jechát do wojny,
upadło mi do wody,
duso moja.

55.
Od buka do buka, jaze do jawora,
|:tam nase piniązki, tam nasa kómᵘora:|.

56.
Jaworu, jaworu, coś taki pękaty,
|:cy cie ᵘozpucyły zbójeckie dukáty:|.

57.
Słonecko na záchodzie,
ma miéłá, odprowádź mie,
ᵘodprowádź mie za las,
tam sobie jesce raz,
i tam sie poprowádzis,
odprowádź mie za las,
tam sobie jesce raz,
i tam sie poprowadzis.

Oj, gdy sie prowadzili,
załośnie zapłakáli [sic!]
ᵘoba do jednego
fartuszka biáłego
ᵘoczęta ociérali
oba do jednego
fartucha biáłego
oczęta ocierali.

58.
Lulaj, lulaj, mój s·inácku,
nie budź taki jak twój ojciec,
hej, bo twój ojciec wielgi zbój,
bo twój ojciec wielgi zbój.

W nocy idzie, w nocy przyjdzie,
w nocy idzie, w nocy przyjdzie,
swój zakrwawiony nóż przynosi,
zakrwawiony nóż przynosi.

Śpiéwáj, miłá, coś śpiéwała,
kieś se synka kolébała.
Oj, nie śpiéwała,
nie śpiéwała na dziéwcynie zawołała.

Lecom krowy na zahrady,
połomały kukurydzu,
hej kukurydzu
[...] sa stroi[7].

59.
Ej, ty, baca z Iwanice, z Iwanice
|:ᵘodsuwál sie,ᵘodsuwál się ᵘod z·intyce:|.

Jak ten kozuch przepijemy, przepijemy,
|:wszyscy się nim, wszyscy się nim po-
dzielémy:|.

60 [tekst wg partytury]
Idzie, idzie od ołtarza ledwo ukrocy,
wypłakuje, wypłakuje niebieskie ocy.
Janicku, Janicku,
oj lo cego twej dziewcynie
łza z ocu płynie.

68.
Zielona lipka i jawór,
cyjez to dziéwce, Bᵘoze mój,
cyjez by béło, moje to,
chodziyłek ku niéj bez lato.

69.
Hej, wy chłopcy, wyjadace
wyjedliście mojej mace[8]
wyjedliście syrki
spyrki, nie wzieliście zodnej córki.

70.
Hej, Madziar pije,
hej, Madziar płaci,
hej, na Madziara płacom dzieci.
Ej, płacom dzieci, ej, płace ziena,
hej, bo Madziara w doma ni ma.

Ja [sic!] ci powiadała, Janielu,
nie chodź do karc·imy z kądzielu,
bo tam hámernic·i tańcujom,
to ci kądziołecke zepsujom.

---

7 J. Zborowski podał zapis tego tekstu J.S. Bystroniowi do rozprawy *Pieśń o zbójniku i jego żonie*, w: „Prace i Materjały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne", t. IV, cz. III. Kraków 1925, s. 68. Ostatnie wersy, źle słyszalne w publikowanym materiale dźwiękowym, zinterpretowane tam są następująco:
Hej kukurydza w polu stoi,
Tak sa miło nom tu stroi.

8 mace - matce

73.
Od Starego [...]
idzie woda bystrá,
nié mogem jéj zastawić.
Kochanecka piékná,
do innego posła,
nié mogem jéj zabronić.

74.
Niedalecko Ciernej Góry, Jurgowa, Jurgowa,
[u]odleciała kónikowi podkowa, podkowa.
[...]
kónikowi [...] przyprawić, przyprawić.

75.
[...] kowiany [...] złodzieje, cygany...
|:ukradli Marysi wiánecek kochany:|.

89.
Kie já se zaśpiéwám na [...] polany,
to jakby zagrały w kościele organy.

Jak já se zaśpiéwám, pusce dolinom głos,
|:to mnie ty, Janicku, nie poznos, nie poznos:|.

Cerwone jabłusko pokroje na dwoje.
|:Jedno Janickowi, drugie bedzie moje:|.

Wtedy já, cie, wtedy, moje dziéwce, weznym,
|:kiedy na Giewoncie jare zytko zeżnym:|.

Pacy sie mi, pacy […] u bacy
|:nie wstydź sie, Janicku, más jaskrawe ocy:|.

Nie patrzájze we […], choć ony jaskrawe,
|:ale ony bedom ku tobie łaskawe:|.

95.
Hucała dolina, kiek se bez niom jechál,
płakała dziéwcyna, kie já jom poniechał.

Nagrania Romana Zawilińskiego zapisane na wałkach fonograficznych Edisona w 1904 r. w Zakopanem. Ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN

Jan Sabała (syn) – recytacja [1]
1. *Niek będzie błogosławion dom, do którego westępujemé* 02:25

Jan Sabała (syn) – śpiew
2. *Já na ziemie przyseł z dechem* 00:38
3a. *Ej ci juz zemreła C·igánowi ziena*
3b. *Wołos·in, Roztoka i ty Piyńcistawy*
3c. *Wołos·in, Wołos·in, kozicki puscáj s·i* 00:54
4. *Idzie se Janicek popod zieléniny* 00:18

Nagrania Juliusza Zborowskiego zapisane na wałkach fonograficznych Edisona w latach 1913-1914 w Nowym Targu. Ze Zbiorów Muzeum Tatrzańskiego

Wałek nr 1:
Bartłomiej Obrochta – opowiadanie

5. *Bél se Sabała w górak...* (*Tekst (cały) Obrochta*) [2] 01:45

Wałek nr 3:
Antoni Zachemski – chłopiec z Odrowąża – śpiew

6. *Odrowąscy chłopcy* (*Odrowąska/naz*[wana] *mięt*[uską]/*Odr*[ową]) 00:11
7. *Pásál já se kónie, woły* *(Odrowąska/naz*[wana] *mięt*[uską]/*Odr*[ową]) 00:18
8. *W lesie grzyby* (*W lesie grzyby* – *Odr*[ową]) 00:11
9. *Krakowiak* – imitacja wokalna melodii instrumentalnej (*Odr*[ową] – *weselna*) 00:06
10. *Chłopc·i moji*, chłopc·i (*Odr*[ową] – *chłopcy* [skreślenie] *moi*) 00:10
11. *Ej, zabiéli Jánicka* (*Odr*[ową] – *Zabili Janicka/jest lepsze* [chodzi o wałek nr 14]) 00:11
12. *Zapryjze sie, dziéwce* (*Odr*[ową] – *Zap*[r]*zyi ze sie dziywce/jest lepsze* [chodzi o wałek nr 14]; Chyb. nr 110: *Zaprejze się dziewce*. *Odrowąż. Antoni Zachemski*) 00:12
13. *Drobny* – imitacja wokalna melodii instrumentalnej (*Odr*[ową] – *Do drobnego / jest lepsze/*[chodzi o wałek nr 14]; S. Miercz. nr 50: *Drobny Kościeliski*) 00:05

1 Transkrypcje muzyczne i tekstowe nagrań R. Zawilińskiego zostały opublikowane przez P. Dahliga (por. przypis nr 1 w tekście niniejszego bookletu)

2 Podany w niniejszym wydawnictwie spis nagrań obejmuje: 1. Tytuł/incipit odczytany z nagrania w zapisie tzw. półfonetycznym lub określenie *nuty* wg A. Szurmiak-Boguckiej (niektóre nazwy *nut* są już współcześnie rzadko stosowane przez góralskich wykonawców), 2. W nawiasie zwykłym podano inskrypcje J. Zborowskiego zapisane na oryginalnych pudełkach do wałków (w nawiasach kwadratowych podano propozycję zapisu nieczytelnych fragmentów tekstu lub dodatkowe uwagi) oraz numery transkrypcji muzycznych danych utworów dokonanych przez A. Chybińskiego i S. Mierczyńskiego a także ich nazwy podane przez tych badaczy i proweniencję wg. A. Chybińskiego).

14. *Świéciél mi miesiącek* (*Odr*[ował] – *Świyciył mi miesi*[o]*nc/pomylone, jest lepsze/*[chodzi o wałek nr 16]) 00:11

Wałek nr 5:
Nieznana dziewczyna – śpiew

15. *Przileciáł* [tekst nieczytelny] 00:12
16. *Z góry jedź* (A. Chyb. nr 23: *Z góry jedź. Nowy Targ i Waksmund*. Zapis wg wykonania J. Zborowskiego, nie z nagrania) 00:10
17. *Mówiéłek ci ráz* 00:23
18. *Hej, jeszcze raz, jeszcze raz* [tekst nieczytelny, melodia *Hej Góral ja ci góral (ozwodna)*] 00:28
19. [początek teksu nieczytelny – *nuta spiska*] 00:44

Wałek nr 6:
Bartłomiej Obrochta – skrzypce

20. *Sabałowa*: 20a. *Sabałowa*, 20b. (0:29) *Drobny. Sabałowa* (*Sabałowa Obrochta i Sabałowa drobny (dzik*[sz]*a)*; A. Chyb. nr 250: *Sabałowa (dzika)*, nr 231: *Drobny ku Sabałowej*, S. Miercz. nr 1: *Sabałowa*, nr 2: *Drobny. Sabałowa*) 00:57
21. *Ozwodna. Ej góry, moje góry* (S. Miercz. nr 29: *Ozwodna. Czarnodunajecka*) 00:54

Wałek nr 7:
Nieznany mężczyzna – śpiew (być może J. Zborowski)

22. *Kieby było nie świtało.* Odmiana *nuty Matejowej* (*Zak*[opane] – *Kieby było nie świtało*; S. Miercz. nr 27: *Orawska*) 00:19

23. *Wiyrskiem posła, wiyrskiem zasła.* Odmiana *nuty Matejowej* (S. Miercz. nr 27: *Orawska* 00:25
24. *"Ozbiegały mi sie biáłe gołymbisie po lesie* (*N*[owy] *T*[arg] *Ozleciały mi się*; A. Chyb. nr 166: *Ozleciały mi się białe gołembisie. Zakopane. Pieśń tę śpiewał również J. Zborowski*) 00:26
25. *Serce moje, serce. Ozwodna* (*Zak*[opane] – *Miętus /raz/*; S. Miercz. nr 31: *Ozwodna. Zakopiańska*) 00:16

Wałek nr 8:
Bartłomiej Obrochta – skrzypce

26a. *Drobny staroświecki, Ozwodna wartka* (A. Chyb. nr 249: *Zakopiańska*, S. Miercz. nr 43: *Ozwodna. Zakopiańska*) 00:44
27. *Drobny po ştyry* (*Zakop*[ane] *Obrochta Drobny starośw*[iecki], *Sieczka miał se, ut supra*; A. Chyb. nr 233: *Miał se Siecka troje dzieci, Drobny staroświecki*, S. Miercz. nr 85: *Krzesany. Zakopiański*; patrz też nr 76: Krzesany *Brzezowiecki*) 01:11

Wałek nr 9:
Bartłomiej Obrochta – skrzypce

28. *Ozwodna zakopiańska* (A. Chyb. nr 241: *Pęksowa do śpiewu*, S. Miercz. nr 37: *Ozwodna. Zakopiańska*) 02:14

Wałek nr 10:
Nieznany mężczyzna z Pieniążkowic – śpiew

29. *Pijáł jek se, pijáł, oj, słodkom gorzáłecke. Wierchowa* (*Pieniążkowice*;

A. Chyb. nr 103: *Pijołek se pijoł słodka gorzołeczke. Pieniążkowice*) 00:17
30. *P"opod las, p"opod las, p"opod "Obid"owiec.* Typ *Wierchowej (Pieniążkowice*; A. Chyb. nr 206: *Popod las popod las popod Obidowiec. Pieniążkowice*) 00:17
31. *Nie pude ku tobie, sama przydzies ku mnie* *(Pieniążkowice)* 00:17
32. *Ej, nie było mnie w dóma* (*N*-[nieznana]; A. Chyb. nr 86: *Ej nie było mie w doma. Pieniążkowice*) 00:19
33. *Jesce jedén, jesce jedén* (dopisek z boku: *jeszcze jeden, są lepsze,* dalej nieczytelne; A. Chyb. nr 162: *Nowotarska mieszczańska. Nowy Targ*. Zapis wg wykonania J. Zborowskiego, nie z nagrania) 00:18

Wałek nr 11:
Nieznany mężczyzna z Zakopanego – śpiew (być może J. Zborowski)

34. *Bodej sie spályły sądeckie papiéry* (*Zak*[opane] – *Bodei się spalelij*; A. Chyb. nr 33: *Bodaj się spaliły sądeckie papiery. Zakopane*. Zapis wg wykonania J. Zborowskiego, nie z nagrania) 00:43
35. *Ej, nie skodzi dziéwcynie, ej, picie i jedzynie* *(Zak*[opane] – *Ej nie skodzi dziefcyny)* 00:25
36. *Pódźze pódź, pódźze, pódź, pódź mie "odprowadzić* (*Zak*[opane] – *Pójdź ze pójdź* [nieczytelne]; por. wałek nr 13) 00:21
37. *Rekrucie, rekrucie, nie smuć sie, nie smuć sie* (*N*[owy] *T*[arg] - *Rekrucie* [nr 1-4 – oznaczone jako *to samo]*) 00:18

Wałek nr 12:
Bartłomiej Obrochta – skrzypce

38. *Chochołowska* (*Chochołowska Obrochta, Juhaska (wirhowa),* parafka Zborowskiego; S. Miercz. nr 15: *Chochołowska*) 01:13
39. *Juhaska wierchowa*. Zbliżona do *ozwodnej* (A. Chyb. nr 247: *Juhaska*) 00:48

Wałek nr 13:
Nieznany mężczyzna z Zakopanego – śpiew

40. *Pódźze pódź, pódźze, pódź, pódź mie "odprowadzić* (*Zak*[opane] – *Pudź ze pudź/ Chodź* [nieczyt.]*/*; por. wałek nr 13; A. Chyb. nr 97: *Pódź ze pódź Zakopane*. Zapis wg wykonania J. Zborowskiego, nie z nagrania) 00:23
41. *Kochajze mnie, kochaj jakeś mie zapocon* (*Zak*[opane] – *Kochaj ze mnie kochaj*; A. Chyb. nr 91: *Kochaj ze mie kochaj. Zakopane*. Zapis wg wykonania J. Zborowskiego, nie z nagrania) 00:19
42. *Dobrze, dziéwce, robis. Ozwodna* (*Zak*-[opane] – *Dobrze dziewce robis (nie zbyt dobre popr)*; A. Chyb. nr 111: *Dobrze dziewce robis. Zakopane*. Zapis wg wykonania J. Zborowskiego, nie z nagrania) 00:19
43. *Dziéwcyno z Potoka* (*Zak*[opane] – *Dziywcyno spotoka (na Kralowej hali)*) 00:22
44. *Śtyry konie rysie* (*Zak*[opane] – *Śtyry konie rysie (= Moja matusiecko)*; por. wałek 38) 00:18

Wałek nr 14:
Antoni Zachemski – chłopiec z Odrowąża – śpiew

45. *Zabiéli Jánicka Miyndz·icerwienego* (*Odr*[ował] – *Zabili Janicka*; por. wałek nr 3; A. Chyb. nr 205: *Zabili Janicka Międzyczerwiennego. Odrowąż. Antoni Zachemski*) 00:15
46. *Zapryjze sie, dziewce* (*Odr*[ował] – *Zaprzyj ze się dziywce*; A. Chyb. nr 110: *Zaprejze się dziewce. Odrowąż. Antoni Zachemski*; por. wałek nr 3) 00:11
47. *Drobny* (imitacja wokalna) (*Odr*[ował] – *Do drobnego*; por. wałek nr 3; S. Miercz. nr 50: *Drobny. Kościeliski*) 00:10

Wałek nr 15:
Nieznany chłopiec z Zakopanego – śpiew

48. *Do Cyrwonych Wiérchów* (*Zak*[opane] – *czarnodun*[ajecka]; A. Chyb. nr 40 – z innym tekstem: *Serce moje, serce. Murzasichle.* Zapis wg wykonania Edwarda Mroza, nie z nagrania) 00:19
49. *Z "orávskiego zámku* (*Zak*[opane] – *Z orawskiego zamku*; A. Chyb. nr 40: j.w.) 00:18
50. *Nié moge, nié moge do wiersycka chodzić* (*Zak*[opane] – *czarnodunn*[ajecka]; A. Chyb. nr 40: j.w.)) 00:29
51. *Z góry, z góry, nie z wysoka* (*Zak*[opane] – *Do cyfrowanego – Z góry z góry nie wysoka*; A. Chyb. nr 124: *Przyśpiewek do drobnego. Zakopane*. Zapis wg wykonania J. Zborowskiego, nie z nagrania, S. Miercz. nr 76: *Krzesany. Brzezowicki*) 00:09
52. *Janićku, serdecko* (*Zak*[opane] – *Hej Janicku*; por. wałek nr 16; A. Chyb. nr 254; S. Miercz. nr 98: *„Ej Janicku serdecko" (do Zbójnickiego)*) 00:18

Wałek nr 16:
Antoni Zachemski – chłopiec z Odrowąża – śpiew

53. *Świéciéł mi miesiącek* (*Odr*[ował] – *Świcił mi miesiącek*; por. wałek nr 3) 00:17

Nieznany mężczyzna z Zakopanego – śpiew (być może J. Zborowski)

54. *Ej, Janićku, serdecko* (*Zak*[opane] – *Ej Janicku serdecko*; z akompaniamentem skrzypiec pizzicato; por. wałek nr 15; A. Chyb. nr 254, S. Miercz. nr 98: *„Ej Janicku serdecko" (Do Zbójnickiego)*) 00:23
55. *Od buka do buka, jaze do jawora* (*Zak*[opane] – *Od buka do buka*; A. Chyb. nr 69: *Od buka do buka. Zakopane*. Zapis wg wykonania J. Zborowskiego, nie z nagrania) 00:17
56. *Jaworu, jaworu coś taki pękaty* (A. Chyb. nr 69 – z innym tekstem, j.w.) 00:16

Wałek nr 17:
Nieznana dziewczyna – śpiew (prawdopodobnie Teresa Kudasikówna)

57. *Słonecko na zachodzie* (*Kosarska N*[owy]*T*[arg] *śpiew*) 00:45
58. *Lulaj, lulaj, mój s·inácku* (*Zbójecka N*[owy]*T*[arg]; jest to popularna *Ballada o Hanci*, por. Elżbieta Jaworska: *Katalog polskiej ballady ludowej*.

Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1990: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, PAN, s. 48-51) 00:54

59. *Ej ty baca z Iwanice* (*Juhaska Waksmund*; A. Chyb. nr 176: *Waksmundzka juhaska. Waksmund i Nowy Targ. Pieśń tę śpiewał również J. Zborowski*) 00:24

Wałek nr 18:
Nieznany czterogłosowy chór mieszany (prawdopodobnie z Nowego Targu)

60. *Idzie idzie od ołtarza* (*Idzie, idzie od ołt*[arza]; jest to opracowanie na chór tradycyjnej pieśni obrzędowej *Idzie, idzie od ołtarza* dokonane być może przez Michała Świerzyńskiego, zob. M. Świerzyński: *4 pieśni ludowe na chór mieszany – capella*. Poznań 1931: Z Wydawnictw K. T. Barwickiego, nr 128, s. 2-3, w nagraniu nieco inna wersja opracowania; A. Chyb. nr 263, S. Miercz. nr 99: *„Zabili zbójnicy kapitana”*) 01:27

Nieznany wykonawca – heligonka

61. Marsz. *Tańczyli zbójnicy w Mikułasie* (A. Chyb. nr 263, S. Miercz. nr 99: *„Zabili zbójnicy kapitana”*) 00:27

Wałek nr 19:
Bartłomiej Obrochta – skrzypce

62. *Spiska. Ja bym orał ja bym siał w tej dolinie* (*Jabym orał jabym siał*; A. Chyb. nr 262: *Ja bym orał, ja bym siał*) 00:25

63. *Weselny krakowiak* *(Weselna – Obrochta*; Miercz. nr 66: *Weselna. Do oczepin)* 00:56

64. *Hej kiebyś dziewyce hej kiebyś nie ty* (*Przy wodzie pniak*; A. Chyb. nr 265 – z innym tekstem: *Przy wodzie pniok*; S. Miercz. nr 19: *Luptowska*) 00:16

Wałek nr 20:
Bartłomiej Obrochta – skrzypce

65. Marsz *jaworzyński* (*jaworzyńska*; A. Chyb. nr 228: *Jaworzyńska*, S. Miercz. nr 93: *Jaworzyńska*) 00:42

66. *Wojeńska* (*Wojeńska Obrochta*; A. Chyb. nr 266: *Wojeńska*; Krakowiak *Pod Krakowem czarny las/Pod Krakowem czarna rola)* 00:37

67. *Ozwodna przewodnicka* (*Przewodnicka*, *Wircho*[wa] *wariant*; A. Chyb, nr 244: *Przewodnicka. Nazwa pochodzi od B. Obrochty*, S. Miercz. nr 30: *Ozwodna. Kościeliska*) 00:24

Wałek nr 22:
Nieznany mężczyzna z Nowego Targu – śpiew (prawdopodobnie Jan Krawczyk)

68. *Zielona lipka i jawór* (*N*[owy]*T*[arg] *Ziel*[ona] *lipka a, N*[owy]*T*[arg] *Zielona lipka b*; A. Chyb. nr 138: *Zielona lipka i jawór. Nowy Targ. Pieśń tę śpiewał również Jan Krawczyk oraz Juliusz Zborowski (z Czarnego Dunajca, Zakopanego i Klikuszowej)*; drugie wykonanie w nagraniu nieudane) 00:32

69. *Hej, wy chłopcy, wyjadace.* Odmiana *nuty Matejowej* (*N*[owy]*T*[arg] *spiska*;

A. Chyb. nr 129: *Ej wy chłopcy wyjadace. Nowy Targ. Jan Krawczyk. Pieśń tę śpiewał również J. Zborowski*; S. Miercz. nr 63: *Drobny. Zbójnicki (Matejowa)*) 00:12
70a. ***Hej, Madziar pije, hej, Madziar płaci*** (*N*[owy]*T*[arg] *Zakop*[ane] *Madziar przygr*[ywka]). **70b.** ***Ja ci powiadała, Janielu*** (S. Miercz. nr 94: *„Hej Madziar pije”*) 00:30

Wałek nr 24 [nagranie mocno uszkodzone]**:**
Bartłomiej Obrochta – skrzypce

71. Marsz. ***Zabili zbójnicy kapitana*** (*Spotkali się górale 3 cz. (ostatnie inne) p. Knapczyk*; A. Chyb. nr 263, S. Miercz. nr 99: *Zabili zbójnicy kapitana*, nr 97: *Stary zbójnicki* – w nagraniu wariant 1 cz. zapisu; por. wałek nr 30) 01:50
72. ***W murowanej piwnicy. Zbójnicki*** (A. Chyb. nr 239, S. Miercz. nr 100: *Zbójnicki*, A. Chyb. nr 239, S. Miercz. nr 100: *Ozwodna. Zakopiańska*; por. wałek nr 30) 00:54

Wałek nr 25:
Nieznany chłopak z Nowego Targu – śpiew

73. ***Od Starego*** [nieczyt.] ***idzie woda bystrá. Zielona Dziadusiowa*** (*N*[owy]*T*[arg] – *Mój konicek*; A. Chyb. nr 167 – z innym tekstem: *Mój konicek*, S. Miercz. nr 91: *Zielony*) 00:14
74. ***Niedalecko Ciernej Góry, Jurgowa, Jurgowa*** (*N*[owy]*T*[arg] – *Niedaleko ciernej góry*; A. Chyb. nr 160: *Niedaleko Cornej góry. Nowy Targ*. Zapis wg wykonania J. Zborowskiego, nie z nagrania) 00:15
75. [nieczyt.]*kowiany* [nieczyt.] *złodzieje, Cygany ukradli Marysi wiánecek kochany* (*N*[owy]*T*[arg] – *Góralska /Miętus/*) 00:14

Wałek nr 27:
Bartłomiej Obrochta – skrzypce

76a. ***Wierchowa*** (A. Chyb. nr 223: *Wirchowa*), **76b.** (00:43) ***Ozwodna*** (*Wirchowa 2a Obrochta,* parafka Zborowskiego; S. Miercz. nr 44: *Ozwodna. Zakopiańska*) 02:10

Wałek nr 28:
Bartłomiej Obrochta – skrzypce

77. ***Luptowska zbójnicka*** (*Luptoska zbójecka 1a*; A. Chyb. nr 256: *Luptowska zbójnicka*, S. Miercz. nr 5: *Sabałowa*) 00:53
78. ***Luptowska*** (*Luptoska zbójecka 2a,* Obrochta; A. Chyb. nr 261, S. Miercz. nr 16: *Luptowska. Wychodniańska*) 00:49

Wałek nr 30:
Bartłomiej Obrochta – skrzypce

79. ***Ej Janicku serdecko. Do zbójnickiego*** (*Zbójn*[icka] *B. Obrochta (1a) – lepsza*; A. Chyb. nr 254; S. Miercz. nr 98: *„Ej Janicku serdecko…” (do zbójnickiego)*) 00:27
80. Marsz. ***Zabili zbójnicy kapitana*** (A. Chybiński, nr 263, S. Miercz. nr 99: *„Zabili zbójnicy kapitana”*) 00:20
81. ***Do zwyrtu*** (A. Chyb., nr 259; S. Miercz. nr 101: *Do zbójnickiego. Do zwyrtu*) 00:25
82. ***W murowanej piwnicy. Zbójnicki*** (A. Chyb. 239, S. Miercz. nr 100: *Zbójnicki*, A. Chyb. nr 258, S. Miercz. nr 96: *Do zbójnickiego*) 00:47

Wałek nr 31:
Bartłomiej Obrochta – skrzypce

83. Sabałowa (*Sabałowa stara, (wolne) Obrochta*; S. Miercz. nr 3: *Sabałowa*) 00:46

Wałek nr 32:
Bartłomiej Obrochta – skrzypce

84. Marsz Chałubińskiego. *Hej ide w las* (*Hej idem w las = Marsz Chałubińskiego, Obrochta*; A. Chyb. nr 172: *Hej idem w las* – odpis z Teki S. Udzieli w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, S. Miercz. nr 92: *Marsz Chałubińskiego*) 00:31
85a. Marsz. *Hej Madziar pije* (*Hej Madziar*; S. Miercz. nr 94: *„Hej Madziar pije”*), **85b.** (00:40) ***Ja ci powiadała Anielo***, **85c.** (00:53) **Marsz. *Hej Madziar pije*, 85d.** (01:25) ***Jo ci powiadała Anielo*** 01:39

Wałek nr 33:
Bartłomiej Obrochta – skrzypce

86. Matejowa (*Matejowa, Obrochta (Zbójnika Mateji Wojtka, z drobnym polaniarskim i wirchowa* – dopisek Zborowskiego*)*; A. Chyb. nr 252: *Matejowa. Według objaśnienia Obrochty: „Wojtek Mateja przywiózł se ją z Węgier”*, S. Miercz. nr 63: *Drobny. Zbójnicki (Matejowa)*) 01:02
87. *Krzesany* (A. Chyb. nr 235: *Drobny poloniarski*, S. Miercz. nr 88: *Krzesany. Kościeliski*) 00:42
88. *Ozwodna* (S. Miercz. nr 28: *Ozwodna (Bartusiowa)*) 00:32

Wałek nr 34:
Nieznana dziewczyna - śpiew

89. *Kie já se zaśpiéwám na* [nieczyt.] *polany* (*nuta. miętus*; A. Chyb. nr 43: *Kie jo se zasp iwom. Nowy Targ. Pieśń tę śpiewał również Zborowski*) 01:25

Wałek nr 35:
Bartłomiej Obrochta – skrzypce

90. *Krzesany po śtyry* (bez opisu, niezidentyfikowane oznaczenie; A. Chyb. nr 233: *Miał se Siecka troje dzieci, Drobny staroświecki*, S. Miercz. nr 85: *Krzesany. Zakopiański*, por. wałek nr 8) 01:29
91. *Drobny zakopiański* (S. Miercz. nr 68: *Drobny. Zakopiański*) 00:33

Wałek nr 36:
Bartłomiej Obrochta – skrzypce
92. *Janosikowa Jęcą góry jęcą kiej Janicka męcą* – *pogrzebowa (żałobna) Smutny zbójnik smutny* (opis skreślony, nieczytelny; S. Miercz nr 24: *„Kiej Janicka wiedli ku Lewocy”*) 00:28
93. *Zielona Dziadusiowa* (A. Chyb. nr 255: *Krzysiowa, por. też. nr 184,* S. Miercz. nr 91: *Zielony*) 00:45
94. *Zielona* (S. Miercz. nr 90: *Zielony*) 00:33

Wałek nr 38:
Nieznany mężczyzna z Waksmundu – śpiew

95. ***Hucała dolina, kiek se bez niom jechał*** (*Waksm*[und] – *Hucała dolina / bis-raz złe/*, A. Chyb. nr 82: *Hucała dolina kiek se po niej jechał. Waksmund*) 00:30

Wałek nr 39:
Bartłomiej Obrochta – skrzypce

96. ***Będzie jarmark w Rozenbergu*** (*Będzie jarmark*, A. Chyb. nr 260: *Budzie jarmark*, S. Miercz. nr 18: *Spiska)* 00:49
97. ***Ozwodna*** (*Orawska*; A. Chyb. nr 251: *Orawska*, S. Miercz. nr 20: *Spiska*) 00:30
98. ***Bez zielone jare zytko. Orawska. Karpacka*** (*orawska*; A. Chyb. nr 267) 00:42

