



„Góralską muzykę taneczną albo się rozumie i odczuwa tajemnym jakimś instynktem rasy: wówczas kocha się ją, tęskni się do jej tętniącego uniesieniem życia, utajonego w chropawej, prostokątnej, w kamieniu jakby wykutej formie. Albo się jej nie rozumie: wówczas niema mowy nawet o obojętności, o pobłażliwym »braniu pod uwagę« jej *sui generis* wartości, jak każdego innego objawu ludowej sztuki. Wówczas jej się nie znośi, uważa się ją za brzydką *par excellence*, za natrętne, obrażające cywilizowane uszy i nerwy barbarzyństwo, za cokolwiek zresztą, co stanowi odwrotny biegun normalnych naszych pojęć o pięknie muzycznym”.

(Szymanowski 1930a: VII)

Rok 1952 zapisał się w dziejach regionu Podhala wspaniałym koncertem – pokazem rodzimej muzyki. Muzyki tradycyjnej, która wytworzyła się w ciągu długiego procesu historycznego. Ruch osadniczy rozpoczął się tu już w XI w. Sprowadził na tę ziemię pokrytą odwieczną puszcza, broniącą dostępu do podnóża Tatr, pierwsze grupy osadników, wędrujących z ziemi krakowskiej i sandomierskiej. W następnych wiekach dogodniejsze tereny w dolinach rzek zajmowała ludność z północy kraju i grupy Sasów spiskich, przybyłych od strony słowackiej spiskiej ziemi. Już w wieku XIV rozpoczęły się wędrówki pasmem Karpat ludności pasterskiej o bardzo złożonym składzie etnicznym. Te niewielkie grupy bałkańskich nomadów: zhellenizowanych Arumunów, Albańczyków, Rusinów, osiedlały się w terenach dogodnych dla gospodarki pasterskiej i w miarę szybko asymilowały się z liczniejszą polską ludnością. Zwano ich Wołochami. W kolejnej fali osadniczej, w XV w., przybyli Rusini, ludność rolnicza, która zajmując doliny podkarpackie, przyjmowała osiadły tryb życia. W wyniku łączenia się tak różnorodnych kultur, które wnieśli ze sobą osadnicy, rozpoczął się proces przenikania, ścierania i przetwarzania odmiennych cech. Wytworzyły się nowe, zbudowane na tym podłożu ośrodki kulturowe, które mimo zróżnicowania etnicznego łączył wspólny charakter. Spośród trzech, położonych na terenie Podtatrza od północnej, polskiej strony: Podhala, Spisza i Orawy, w szczególnie sposób wyróżnił się swoją oryginalnością region Podhala. Oddalony od większych skupisk miejskich, w trudno dostępnym terenie, kształtował swoją odrębną obyczajowość, trwając nieprzerwanie przy tradycji ojców. Dopiero w pierwszej połowie XIX w. zainteresowali się Podhalem badacze różnych dziedzin nauki. Szczególną ciekawość wśród profesjonalnych muzyków wzbudził muzyczny folklor Podhalań, tak zdecydowanie inny od pieśni ludowej nizinnych regionów w Polsce. Pierwsze muzyczne zapisy pieśni podhalańskich pojawiły się z początkiem XIX w. Są to nieliczne notacje i opisy literackie muzyki, instrumentów i tańca, jak np. w *Dzienniku podróży do Tatrów* z 1832 r. Seweryna Goszczyńskiego. Najcenniejszym źródłem z tego okresu, które warto przypomnieć, jest odkryty przez Karola Hławiczkę zbiór z 1851 r. *Śpiewy i tańce ludu góralskiego pod Karpatami w obwodzie sandeckim, ułożone na pianoforte i wiolin przez Gołaszczyńskiego* (31 melodii i tańców z metryką). Autor podaje w nim szereg wiadomości o muzyce

(tonacje, metrum), o tańcu (rodzaje, nazwy), a teksty pieśni zapisuje w gwarze. Zbiór jest bardzo przydatnym źródłem, dającym możliwość porównań ze współczesnym muzykowaniem na Podhalu. Interesujące zbiory wiadomości etnograficznych i zapisów muzycznych z terenu Podhala pozostawił Oskar Kolberg, który w 1857 r. dotarł na Podtatrze. Materiał ten, wraz z włączonymi doń przez Kolberga zapisami otrzymanymi od współczesnych mu zbieraczy, doczekał się po wielu latach opublikowania w dwóch tomach *Dzieł Wszystkich Oskara Kolberga*: 44 i 45 (1968 r.). Kolberg zapisał na Podhalu 330 pieśni, wiele zaś obserwacji i ciekawych opisów muzycznego obyczaju przekazał w listach pisanych do przyjaciół w czasie swoich zagranicznych wyjazdów. W drugiej połowie XIX w. zainteresowanie regionem Podhala było szczególnie silne. Nastąpiło w okresie zwanym „erą Chałubińskiego”, kiedy za namową „słynnego doktora” Tytusa Chałubińskiego zaczęli zapisywać pieśni podhalańskie: Ignacy Jan Paderewski, Władysław Górski i Jan Kleczyński. Kleczyński – muzyk, pedagog, kompozytor – opublikował 74 pieśni wraz z ciekawymi przypisami, nazwami *nut* (lokalne określenie na melodie) oraz opisami instrumentów i tańca. Opublikował także zapisy *nut* od słynnego Jana Krzeptowskiego Sabaty (1809-1894), gawędziarza, skrzypka, przyjaciela Chałubińskiego, charakterystycznego górala, który szczególnie umiłował staroświeckie *nuty*. Melodie te grywał na prymitywnych *złóbcokach* – gęślach. Następcy nazwali później ulubione przez niego *nuty* – *sabatowymi*. Całą tę spuściznę muzyczną Sabaty przejął znakomity, utalentowany muzycznie Bartłomiej Obrochta (1850-1926), skrzypek, przewodnik tatrzański, nestor rodziny muzykantów podhalańskich – Obrochtów z Zakopanego. Jego muzyczne zaangażowanie oraz gra z temperamentem i z dużą biegłością techniczną wybitnie wpłynęły na podniesienie wykonawczego poziomu muzykowania na Podhalu. Obrochta, zwany często Bartkiem czy Bartusiem, miał wielu uczniów nie tylko w rodzinie. Byli jego uczniami Bronisława Konieczna-Dziadoń i Stanisław Nędza-Chotarski. Gra Bartka została nagrana na woskowych wałkach fonograficznych (w 1914 r.) przez ówczesnego dyrektora Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem – Juliusza Zborowskiego (1888-1965), znakomitego znawcę kultury Podhala, doceniającego ogromną wartość dokumentacji. Nagrane pieśni i muzykę transkrybował prof. muzykologii Adolf Chybiński (1880-1952), autor

bardzo wielu prac z dziedziny etnografii muzycznej, w większości dotyczących Podhala. W 1914 r. muzyka podhalańska doczekała się pierwszego w dziejach zbieractwa zapisu muzyki instrumentalnej. Pracy tej podjął się kompozytor, skrzypek Stanisław Mierczyński (1894-1952), który już jako mały chłopiec zaczął grać wspólnie z Podhalańcami w ich *muzyce* (gwarowa nazwa kapeli). Jego mistrzem, nauczycielem był Bartłomiej Obrochta. Dzięki temu Mierczyński poznał dokładnie konstrukcję zespołowego muzykowania, czyli grę pierwszego skrzypka, prowadzącego melodię, zwanego *prymistą*, towarzyszenie drugiego skrzypka zwanego *sekundzistą* i grę basisty – na tzw. małych basach (robionych na wzór wiolonczeli lub w późniejszych latach na kupnym instrumencie). Zapisał cały repertuar *nut* granych przez Bartka Obrochtę, a także Józefa Gąsienicę z Lasu i Jędrzeja Tatara. Materiał ten, czyli 101 *nut* oznaczonych gwarowymi nazwami, został opublikowany w jego pracy pt. *Muzyka Podhala* w 1930 r. W przedmowie do pierwszego wydania Karol Szymanowski (1882-1937), zachwycony muzyką podhalańską, którą poznał dzięki Adolfowi Chybińskiemu, napisał: „Po-

wielekroć z najwyższą umiejętnością i cierpliwością sprawdzony, zawarty tu materiał muzyczny jest żywą prawdą, najwierniejszym odbiciem samorodnej sztuki...” (Szymanowski 1930a: X-XI). Po ciężkich latach II wojny światowej, kiedy okazało się, że cała dokumentacja muzyki ludowej stworzona w okresie międzywojennym została zniszczona, Jadwiga i Marian Sobiescy, poznańscy muzykolodzy, rozpoczęli ponownie prace zbierawczą na własnym terenie i w najbliższych regionach. Wkrótce pod opieką Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Polskiego Radia został



1. Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego. Wóz transmisyjny Polskiego Radia w okolicach Morskiego Oka. Autor fotografii nieznany.

zorganizowany w Warszawie w maju 1949 r. Festiwal Muzyki Ludowej. Ostatecznie przekonał on czynniki rządowe o konieczności przeprowadzenia w całym kraju dokumentacji pieśni i muzyki ludowej. Tak rozpoczęła się zatwierdzona decyzją rządową w 1950 r. Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego realizowana pod opieką Państwowego Instytutu Sztuki i przy współpracy z Polskim Radiem. Kierownikiem naukowym Akcji został Marian Sobieski. Utworzono ekipy regionalne. Krakowską

Ekipę Regionalną, obejmującą badaniami regiony Polski południowej – krakowski, żywiecki, orawski, podhalański, spiski, pieniński, górali gorczańskich, lachowski, górali piwniczańsko-ryterskich – prowadził późniejszy kierownik katedry muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego dr Włodzimierz Poźniak (1904-1967). Praca zorganizowana była dwustopniowo. Pracownicy: studenci Muzykologii UJ, krakowskiej PWSM, działacze regionalni penetrowali teren i przeprowadzali wywiady z wyszukаныmi informatorami. Zapisywali dane o wykonawcach, ich repertuar muzyczny i przygotowywali do nagrania¹. Nagrań na taśmy magnetofonowe dokonywało Polskie Radio, przyjeżdżając wozem transmisyjnym do poszczególnych wsi, w umówionym z wykonawcami terminie. Akcję zaplanowano na cztery lata. Toteż znakomitą okazją do uzyskania cennej i tak licznej dokumentacji było przyłączenie się Państwowego Instytutu Sztuki w Warszawie do organizowanego przez Związek Zawodowy Pracowników Sztuki i Kultury-Delegaturę w Zakopanem, Pierwszego Podhalańskiego Popisu Konkurso-



2. Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego. Dr Włodzimierz Poźniak (w środku) z informatorami. Autor fotografii nieznany.

¹ Wybór nagrań zrealizowanych na Podhalu podczas Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego zaprezentowano na płycie CD pt. *Muzycy, Muzycy, coś po Was ostanie...* 2009: Instytut Sztuki PAN, Tatrzańska Agencja Rozwoju, Promocji i Kultury. ISPAN Folk Music Collection vol. 4.

wego Ludowych Muzyk Góralskich, który odbył się 18-20 kwietnia 1952 r. w Zakopanem, dla uczczenia piętnastej rocznicy śmierci Karola Szymanowskiego. Był to ten wspaniały koncert – pokaz wciąż żywej, pamiętanej i jeszcze nieprzetwarzanej, jak niejednokrotnie współcześnie, muzyki tradycyjnej, która w latach pięćdziesiątych przeżywała pełny rozkwit. Zgłosiło się do niego 35 *muzyk* – liczba, która zdumiała organizatorów, którymi byli: Mikołaj Alojzy Kaszyn, Jan Pasierb Orland, Adam Pach, zasłużeni działacze w ruchu regionalnym. Oceny 24 zespołów instrumentalnych dokonał bardzo liczny *Sąd konkursowy* składający się z delegatów wybranych przez wykonawców (20 członków) i przedstawicieli pracowników kultury (18 członków), wśród których byli muzykolodzy i kompozytorzy oraz znakomici znawcy Podhala. Występowały zespoły – rody muzykantów, które od wielu pokoleń pielegnowały starodawne *nuty*. Starsi *prymisi*, działający już w okresie międzywojennym, pamiętali atmosferę czasów Bartka Obrochty, promieniującą z Zakopanego na wokół położone wsie. Toteż do Popisu Konkursowego przystąpiły głównie *muzyki* z południowej części powiatu nowotarskiego. *Sąd konkursowy* wyłonił następujących laureatów: *muzykę* Obrochtów z Zakopanego (*prym* – Władysław Obrochta) – pierwsza nagroda; *muzykę* Bronisławy Koniecznej-Dziadoń z Bukowiny Tatrzańskiej (*prym* – Bronisława Konieczna) oraz *muzykę* Maśniaków z Kościeliska (*prym* – Stanisław Styrcula-Maśniak) – dwie równorzędne drugie nagrody; *muzykę* Chotarskich z Kościeliska (*prym* – Stanisław Nędza-Chotarski) oraz *muzykę* Jana Stachonia-Kaducka z Zakopanego-Olczy (*prym* Jan Stachoń) – dwie równorzędne trzecie nagrody. Dodatkowo wyróżniono *muzykę* Duchów ze Starego Bystrego (*prym* – Jakub Konopka), *muzykę* Franciszka Polaka z Szaflar (*prym* – Franciszek Polak) i *muzykę* Jana Cudzicha-Dusy z Białego Dunajca (*prym* – Jan Wilkus). Nagrodę dla najlepszego *prymisty* otrzymała Bronisława Konieczna, a nagrodę dla najmłodszego uczestnika konkursu otrzymał Władysław Trebunia z Białego Dunajca (10 lat). Dla najstarszego nagrodę dostał Jakub Konopka ze Starego Bystrego (64 lata). Grę *prymistów*, szczególnie wśród starszej generacji, cechowała własna, odmienna interpretacja prezentowanych *nut*, różne zdobnictwo, temperament, tworzenie charakterystycznych wariantów w powtórzeniach *nut*. Te cechy pozwalały nawet określić ich mistrzów-nauczycieli i rodzimą miejscowość.



3. *Muzyka* Obrochtów z Zakopanego.
Od lewej siedzą:
Stanisław Obrochta – *sekund*; Stanisław
Gąsienica Jałowcy – bas; Władysław
Obrochta – *prym*; Jan Obrochta (syn
Bartusia) – *sekund*.
Fot. Mikołaj Alojzy Kaszyn.
Zakopane 1952 r.

7

4. *Muzyka* Bronisławy
Koniecznej-Dziadoń
z Bukowiny Tatrzańskiej.
Od lewej siedzą:
Franciszek Wodziać-Chudok – *sekund*;
Bronisława Konieczna-
Dziadoń – *prym*;
Stanisław Budz-Terescarz
– bas; Józef Wodziać-
Chudok – *sekund*.
Autor fotografii nieznan.
Lata 50. XX w.



Prymista Władysław Obrochta (1914-1993), wnuk słynnego Bartka, przejął od dziadka cały repertuar *nut* i mając lat 15, już po jego śmierci, został *prymistą* w swojej *muzyce*. Jego grę cechowało bogate zdobnictwo (obiegniki), bez vibrata, gra legato, z częstymi współbrzmieniami tercji. Z kolei Bronisława Konieczna-Dziadoń (1894-1968), jedyna wówczas kobieta skrzypaczka, uczennica Bartłomieja Obrochty, ozdabiała *nuty* pasażowymi przejściami, stosując je w prawie każdym takcie. Ona także nie stosowała w grze vibrata. Inny wyraz i temperament w grze prezentował Stanisław Nędza-Chotarski (1893-1972), również uczeń Bartłomieja Obrochty. Jego interpretacja była najbardziej zbliżona do gry mistrza. Stosował ostro grane mordenty i dużo rytmów punktowanych. Najstarszy *prymista* Jakub Konopka (1888-1958) przedstawił grę spokojną, z oszczędną figuracją i także, jak Stanisław Chotarski, bez vibrata. Wszyscy starsi muzykanci, zgodnie z dawnym obyczajem, nie odbiegali zbyt daleko w swoich wariacyjnych odmiannach od wokalnejszej wersji melodii. W konkursie wzięły udział cztery *muzyki* młodych skrzypków – *muzyka* Maśniaków z Kościeliska, Jana Stachonia-Kaducka z Olczy, Jana Cudzicha-Dusy z Białego Dunajca i *muzyka* „Sabaty”



5. Muzyka Trebuniów-
-Tutków z Poronina.

Od lewej: Henryk Trebunia-Tutka (tańczy); Stanisław Trebunia-Tutka – *sekund*; Władysław Trebunia-Tutka – *prym*; nieznany muzyk – bas; Janina Świder-Zbójnik (tańczy); Józef Maciata-Michalin – *sekund*.

Autor fotografii nieznany.
Poronin 1952 r.

z Podczerwonego, z *prymistą* Kazimierzem Mardulą. Młodych *prymistów* (z wyjątkiem Stanisława Maśniaka, który przestrzegał tradycyjnej gry) cechowała większa swoboda w stosowaniu zdobnictwa, np. ostrego staccata czy lekkiego wibrata na ostatniej nucie w końcowych kadencjach melodii. Niespodzianką w prezentacjach był pokaz gry na *złóbcokach* w wykonaniu *muzyki* Maśniaków. Odtworzyli oni grę na zamilkłych od czasu śmierci Sabaty instrumentach, które zostały wykonane według muzealnego pierwowzoru. *Prymowi* i dwóm *sekundom* towarzyszył tzw. stary, mały bas wykonany przez ludowego twórcę na wzór wiolonczeli. Był to instrument trzysstrunowy, strojony D d A, który basista trzymał na pasku przerzuconym przez ramię, opierając go na kolanach. Jeszcze pod koniec XIX w. grywano na jednostrunnych basach, uzyskując tzw. burdonowe towarzyszenie, ale muzyka Maśniaków już tego nie zaprezentowała. Bas towarzyszył *złóbcokom* harmonicznie podpierając melodie, a stale powracające motywy w prowadzeniu basu były ściśle związane z jej uformowaniem (ostinato basowe). Wszystkie zespoły instrumentalne zaprezentowały się w składzie czteroosobowym. Do dawnego trzysobowego składu doszedł drugi *sekundzista*. Przemiana ta pojawiała się już pod koniec lat czterdziestych XX w. Funkcja drugiego *sekundu* była wiernym dublowaniem gry pierwszego *sekundu*. To oryginalne prowadzenie wtóru – swoistej linii melodycznej, polegało na podpieraniu zasadniczych punktów melodii w niższej oktawie. Szczególnie interesująco wzbogaciła towarzyszenie



6. Muzyka Maśniaków z Kościeliska: Od lewej siedzą: Józef Styrcula-Maśniak – *sekund* (*złóbcoki*); Stanisław Styrcula-Maśniak – *prym* (*złóbcoki*); Tadeusz Styrcula-Maśniak – bas; Józef Frączysty-Karbowiec – *sekund*; Andrzej Sobczyk-Kiernia – *sekund*. Autor fotografii nieznan. Lata 70. XX w.



7. Wyrób *złóbcoków*. Wojciech Błaszak z Chochołowa, artysta rzeźbiarz i lutnik. Fot. Władysław Werner. Chochółów. Lata '50. XX w.

dii, co zależało od wykonawcy i nie zawsze było uzasadnione tradycyjnym powiązaniem, jak np. dwu *nut*: marsza *Hej, Madziar pije* i *Jo ci p'owiadala, Anielo*, a częściej bywało nieprzemyślanym zestawieniem. Utrwalił się ten sposób gry mimo nawoływań działacza regionalnego, skrzypka, *prymisty*, lutnika Józefa Staszla z Nowego Targu, który przypominał, że „przy łączeniu znika forma rozpoczynania *nuty*, a każdy z *prymistów* miał ją tradycyjnie, indywidualnie *uzdajaną*”². *Muzyki* biorące udział w popisie konkursowym zaprezentowały w zasadzie pełny repertuar *nut* tradycyjnych, starając się pokazać ich różne typy o określonych nazwach regionalnych. Były to marsze, tzw. *nuty* do tańca zbójnickiego, weselne, ulubione *nuty* Sabaty i najliczniej grane *nuty* do tańca góralskiego – *ozwodne*, *krzesane* i *zielone*. Melodie tych ostatnich, ich przebiegi rytmiczno-harmoniczne, są ściśle zespolone z nazwami kroków tańca góralskiego,

drugich skrzypiec Bronisława Konieczna z Bukowiny Tatrzańskiej, przekazując tę umiejętność szczególnie swojemu uczniowi, bukowianinowi Adamowi Kuchcie, wszechstronnie uzdolnionemu artyście. (W latach następnych rola drugiego *sekundu* uległa zmianie – stała się rytmiczno-harmonicznym uzupełnianiem gry basu). Poszerzanie składu muzykanci uzasadniali potrzebą wzmocnienia brzmienia *muzyki*, zwłaszcza w czasie gry to tańca. Drugą odmianą, która ujawniła się w popisie wielu *muzyk* i której ulegli także i starsi muzykanci, była gra poszczególnych różnych *nut* w jednym ciągu. Łączenie to obejmowało dowolną liczbę melo-

² Przytoczony cytat pochodzi z wywiadu w terenie przeprowadzonego przez A. Szurmiak-Bogucką. *Uzdajana* (np. *nuta*) – ułożona, wypracowana, ukształtowana.

np. *nuta ozwodna* – krok *ozwodny*, *nuta krzesana po dwa* – krok *krzesany po dwa*, *nuta po trzy* – krok *po trzy* itd. (Tancerz zamawiał taniec śpiewem odpowiedniej przyśpiewki, której *nuta* od razu określała rodzaj pokazywanego przez tancerza kroku). Zarówno *nuty* te, jak i kroki są bardzo typowe dla regionu i nie występują poza Podhalem. W repertuarze paru zespołów pojawiły się także pieśni balladowe znane w szerokim zasięgu na terenie Łuku Karpackiego (np. wg Chybińskiego pieśń *Ej, wara wam Dunajczanie* jest pochodzenia słowackiego, a *Smutny zbójnik* jest melodią z kancjonału węgierskiego). Natomiast sam Popis nie był formą tradycyjną. Muzyka spełniała bowiem funkcję usługową w życiu społecznym wsi, przy obrzędzie wesela, przy zwyczajach i największą – przy tańcach na wszelakie okazje. Popis Konkursowy ukazał możliwość propagowania muzyki góralskiej (podhalańskiej) w nowy sposób, przenosząc ją na scenę. Powstaje jednak pytanie, czy to wyjście poza obyczaj na pewno wprowadziło ją na dobrą drogę, na której – poza niewątpliwym pobudzeniem odtwórców do rywalizacji – zaczęto również stopniowo odchodzić od najstarszych form muzykowania. Jeszcze Karol Szymanowski mówił: »[...] gdy się przeniknie w te chropawe, kanciaste, jakby w opornym gładzie kute formy, ukazują się w tej muzyce prawdziwe oblicze nieugiętego, twardego, specyficznie góralskiego „liryzmu“« (Szymanowski 1930a: X). Ta forma zaczęła stopniowo zmieniać się w kierunku wygładzonych, artystycznych kształtów jeszcze bardziej temperamentnego muzykowania, głównie już scenicznego.

Aleksandra Szurmiak-Bogucka



Region Podhala zajmuje wyjątkowe miejsce w historii polskiej fonografii etnomuzycznej. To tutaj w 1904 r. Roman Zawiliński (1855-1932), filolog i etnograf z Krakowskiej Akademii Umiejętności, dokonał pierwszego znanego nam, historycznego nagrania folkloru muzycznego – śpiewek ludowych w wykonaniu syna i zarazem imiennika słynnego Jana Sabały Gąsienicy Krzeptowskiego z Kościeliska (Dahlig 1994; 1997; Jackowski, Ładygin 2006). Dwa lata później, wczesną wiosną 1906 r., z niecierpliwością oczekiwał w Zakopanem na nadejście przesyłki z fonografem i zapasem czystych wałków Edisona – Willy Blossfeld, przebywający tu w ramach prac stażowych dla Museum für Völkerkunde w Lipsku. Choć okres Wielkiego Postu nie skłaniał pobożnych górali do wesołych śpiewów, Blossfeld zdążył wykorzystać swój pobyt na zapoznanie się z kulturą Podhalań, którą barwnie opisał (zwłaszcza zwyczaje ostatekowe) w korespondencji z Hermannem Obstem. Badacz rozpoczął nagrania zaraz po Wielkanocy, bowiem oczekiwany fonograf dotarł do Zakopanego w Wielką Sobotę. Na zachowanych do dziś czternastu wałkach fonograficznych Blossfeld utrwalił „polnische Gesänge und Musikstücke”, które w porównaniu z wcześniejszymi rejestracjami Zawilińskiego stanowią znacznie bogatsze źródło dla poznania zarówno śpiewów, jak i dawnej muzyki góralskiej (Jackowski 2013). Wreszcie, tuż przed wybuchem pierwszej wojny światowej, w 1914 r. powstał bodaj największy wówczas zbiór dokumentów dźwiękowych z muzyką Podhala, którego twórcą był zainspirowany pracami Bronisława Piłsudskiego, Juliusz Zborowski, późniejszy dyrektor Muzeum Tatrzańskiego (Zborowski 1934a). Zborowski zaplanował akcję dokumentowania i nagrywania folkloru muzycznego, wspominał nawet, będąc zainspirowanym dokonaniem innych krajów europejskich, takich jak Wiedeń, Berlin czy Paryż, o utworzeniu centralnego archiwum fonograficznego (Zborowski 1934b: 48, c: 71-72). W swym mieszkaniu w Nowym Targu, gdzie przeniósł się z Krakowa, by być bliżej górali (badał on bowiem gwary podhalańskie), nagrywał Zborowski uczniów miejscowego gimnazjum oraz przybywających na jarmarki mieszkańców regionu, a wśród nich skrzypka – Bartłomieja Obrochtę, ucznia słynnego Sabały. Wspomniany Bronisław Piłsudski (1866-1918) w pierwszym numerze „Rocznika Podhalańskiego” zarysował program utworzenia w Muzeum Tatrzańskim działu ludoznawczego. Dział ten

widział Piłsudski jako centrum naukowo-dydaktyczne. W punkcie dwunastym owego programu przedstawił nowatorską koncepcję ekspozycji muzycznej, która miała wykorzystywać nagrania dźwiękowe: „Wystawione tu będą wszystkie instrumenty muzyczne i alarmowe, spisane i uchwycone na wałki fonograficzne lub już zapisane w nutach melodie, motywy i pieśni – fotografie i portrety słynnych podhalańskich³ muzyków, grajków i śpiewaków” (Piłsudski 1914-1921: 174). Działania dokumen-

tacyjne przerwał wybuch wojny, choć nie jest wykluczone, że Zborowski rejestrował jeszcze grę Bartusia Obrochty po wojnie, w 1918 r., gdy ów muzykant odwiedzał często nowo mianowanego redaktora „Gazety Podhalańskiej” w Nowym Targu (Zborowski 1929: 88). Część kolekcji nagrań Zborowskiego zachowała się w dobrym stanie w Muzeum Tatrzańskim. W 1920 r. korzystał z niej Adolf Chybiński w celu sporządzenia transkrypcji *nut* góralskich, które wraz z materiałem pochodzącym z innych źródeł zamierzał opublikować w zbiorze melodii podhalańskich (Bielawski 1958: 122-123). Współczesne badania wykazały, iż pomimo wielokrotnych odtworzeń nietrwały materiał, z jakiego wykonane są wałki, nie uległ zatarciu, a nośniki, na których nagrywał Zborowski (pokryte twardszym gatunkiem wosku), są czytelne do dziś (Jackowski 2011: 89; 2013). Żaden z regionów etnograficznych naszego kraju nie może poszczy-



8. Wałki fonograficzne Edisona nagrane przez Juliusza Zborowskiego w 1914 r. Fot. Jacek Jackowski. Muzeum Tatrzańskie 2010.

³ W przytaczanych w niniejszym tekście cytatach zachowano pisownię i ortografię zgodne z oryginalnym zapisem.

cić się porównywalną do zasobów z Podhala liczbą zachowanych archiwaliów fonograficznych sprzed pierwszej wojny światowej. Dokumenty te stanowią unikatowe źródło do poznania oryginalnego brzmienia dawnej muzyki Podhala. O „kategoryczny nakaz przechowania owej historycznej tradycji muzycznej” apelował w 1922 r. sam Karol Szymanowski, uświadamiając, jak pomocnym narzędziem dokumentalisty jest zarówno fonograf⁴, jak i kinematograf (Szymanowski 1930b: 18; 1947: 1-2). Okres międzywojenny, w którym w latach trzydziestych uformowały się dwie instytucje systematycznie dokumentujące i gromadzące nagrania polskiej muzyki tradycyjnej, nie przyniósł, niestety, zbyt obfitego plonu w zakresie utrwalania podhalańskich tradycji muzycznych *in crudo* i *in situ*. Poznańskie Regionalne Archiwum Fonograficzne (RAF) miało – jak wskazywała sama nazwa – zasięg ograniczony do zachodniego pasa Drugiej Rzeczypospolitej. Pomimo tego poznańscy naukowcy: Łucjan Kamiński (1885-1964) i Zygmunt Sitowski dotarli, w ramach epizodycznych ekspedycji, w Pieniny i na Podhale, w okolice Nowego Targu (Kamiński 1933; Sobiescy 1952: 16-17). Pierwszy z nich, założyciel RAF, fonografował diafonie pieniąską już na przełomie 1932 i 1933 r., upatrując w żywej tradycji ludowej średniowiecznych korzeni wspólnych z wczesną techniką polifoniczną śpiewu religijnego. Niestety, niewiele wiemy o powstałej wówczas dokumentacji na interesującym nas terenie. Druga placówka, Centralne Archiwum Fonograficzne (CAF) w Warszawie, zorientowana była głównie na centralne i wschodnie rejony Polski oraz na Kresy. W lutym lub w marcu 1938 r. dla CAF nagrywał w okolicach Nowego Targu Antoni Turczyn, ponadto w zachowanej kartotece figurują miejscowości Bały Dunajec, Olcza i Poronin (Dahlig 1993: 138, 145, 152; 1998: 604, 615). W 1937 r. Komisja Swojszczyzny Związku Ziemi Górskich podkreśliła, iż „notowanie melodii powinny prowadzić fachowe siły przy użyciu fonografu”, a materiały zebrane według jednej metody winny znaleźć się w Centralnym Archiwum Fonograficznym w Warszawie (Dahlig 1998: 541). Druga wojna światowa obróciła wniwecz

⁴ W okresie międzywojennym w użyciu było nawet określenie „pogotowie ratunkowe” dawnej muzyki podhalańskiej, którym określano grupę działaczy: Karola Szymanowskiego, Jarosława Iwaszkiewicza, Adolfa Chybińskiego, Jerzego Mieczysława Rytarda i Helenę-Roj Rytardową, Stanisława Mierczyńskiego, a także fonograf (!) Zborowskiego.

dobrobytu obu archiwów, choć istnieje być może nikły promyk nadziei na odnalezienie przynajmniej niewielkiej części zbiorów poznańskich.

Omawiając okres międzywojenny, należy wspomnieć o powstałych w latach 1927-1929 nagraniach kapeli Karola Stocha-Waki (1907-1962). Rejestracje te zrealizowano na płytach szybkoobrotowych w Ameryce, w Chicago, dokąd muzycy dotarli z falą polskiej emigracji. Były to nagrania komercyjne (pod znakiem wydawniczym Victor i Vocalion), różnej wartości dokumentalnej, wśród których najcenniejsze są płyty z lat 1928-1929, na których kapela towarzyszy śpiew Stanisława Bachledy. Dziś możemy zapoznać się

z tymi dokumentami, wydanymi na płytach CD pt. *Fire in the Mountains* i opatrzonymi komentarzem Timothy J. Cooley'a. Polska wytwórnia Syrena Record również wydała w okresie międzywojennym, w 1931 r., nagrania muzyki góralskiej (pod znakiem wydawniczym Syrena-Electro, numery katalogowe 6796-6800), które usłyszeć można było także na antenie radiowej. Nie było to jednak oryginalne brzmienie autentycznej ludowej kapeli⁵, lecz gra zawodowych muzyków (wśród nich niektórzy rzeczywiście wyrosli w kulturze góralskiej – grali m.in. A. Zachemski, W. Łukaszczyk i B. Par z towarzyszeniem orkiestry Tow. „Syrena-Rekord”) wykonują-



9. Płyta wytwórni Syrena Record: *Taniec zbójnicki. Muzyka ze zbioru i układu St. Mierczyńskiego*. Fot. Zbigniew Ładygin.

15

⁵ „Płyty te są tym wartościowsze, że są autentycznym uwiecznieniem żywego folkloru Podhala, wykonali je bowiem prawdziwi ludowi artyści, zaproszeni przez naszą wytwórnię”. W owym czasie na płytach Syrena-Electro ukazywały się również liczne, opracowane przez kompozytorów, motywy ludowe, oberki, polki, mazury itp. w wykonaniu tzw. orkiestr wiejskich pod dyktando znanych kapelmistrzów. Przyśpiewki ludowe wykonywali artyści scen warszawskich (Lerski 2004: 390, 701).

cych góralskie *nuty* wybrane z transkrypcji-partytur przygotowanych przez Stanisława Mierczyńskiego. Dodajmy, iż sam Mierczyński, któremu udało się zebrać i utrwalić w zapisie kanon muzyki góralskiej, zaznaczył, iż „oddanie całego jej pierwotnego bogactwa zapomocą naszego tonalnego systemu nie jest w zasadzie ściśle” (Mierczyński 1930: VI). Niemniej praca Mierczyńskiego spotkała się z uznaniem nawet ze strony legendarnych muzyków podhalańskich: „Sędziwy mój przyjaciel, ś.p. Bartek Obrochta – przedziwny artysta, umiejący swymi grubymi palcami wygrać na skrzypcach całą starodawną chlubę i wielkość Podhala, niejedną łzę radości wypłakał, słysząc, jak obcy nawet z tajemniczych dla niego malutkich hieroglifów odcyfrować, do życia przywołać zdołali odwieczne, przez Sabałę przekazane mu »nuty«” (Mierczyński 1930: V). Prezentacja w formie audycji stanowiła jeden ze sposobów popularyzacji w szerszych kręgach odbiorców muzyki podhalańskiej, która w ówczesnym czasie (i jeszcze przez kilkadziesiąt następnych lat) mogła gościć w radiu tylko w formie opracowanej. Mierczyński już w 1927 r. zorganizował pierwszą etnograficzną audycję radiową, podczas której wykonano – jeszcze wówczas w dawnym trzyosobowym składzie *muzyki – nuty* góralskie. Autor transkrypcji grał *prym*, zaś muzycy radiowi – *sekund* i *bas*: „P. Mierczyński wystudjował te rzeczy z muzykami Radja, nie zmieniając w niczem oryginału (Niewiadomski 1927: 601). Takie przedstawienie muzyki podhalańskiej w „najlepszej, jakkolwiek autentycznej formie” – jak podkreślił w sprawozdaniu z audycji Stanisław Niewiadomski – dało słuchaczom szansę na „zapoznanie się z muzyką tatrzańską, wolną od jakichkolwiek przymieszek, opracowań i dodatków” (Niewiadomski 1927: 601). Przypomnijmy, iż pod kierunkiem Mierczyńskiego od 1933 r. odbywały się również zagraniczne objazdy propagandowe tradycyjnych grup muzyczno-tanecznych z Zakopanego i z Kościeliska. W latach dwudziestych ubiegłego wieku, staraniem Heleny Roj-Rytardowej, nastąpił – w celu wzmoczenia aspektu widowiskowego – proces kodyfikacji tańca góralskiego i ujęcie go we wzorcowe układy choreograficzne (Dahlig 1998: 384; 386; 445-446, 501). Na gruncie międzywojennego folkloryzmu (który na Podhalu, uznawanym nawet za wzór regionalizmu, zrodził się znacznie wcześniej, bo już w końcu XIX w. wraz z rozwojem idei stylu narodowego, a zarazem rosnącą popularnością Zakopanego jako uzdrowiska, kurortu i bazy turystycznej) rozkwitał, obok tak wybitnych dzieł jak

Harnasie K. Szymanowskiego, nurt amatorski, związany, zwłaszcza w swej początkowej fazie, ze szkolną edukacją; np. od 1924 r. w szkole w Bukowinie Tatrzańskiej działał teatr i chór włościański wówczas jeszcze mocno zakorzeniony repertuarowo w żywej tradycji (Dahlig 1998: 211). Podkreślić należy również obecność tradycji podhalańskich jako źródeł dla teatralizacji ludowych obrzędów, zwłaszcza regionalnego wesela. W 1929 r. powstało w Warszawie widowisko sceniczne w trzech obrazach w reżyserii Tadeusza Szumańskiego, do którego opracowanie muzyczne przygotował Stanisław Mierczyński (Dahlig 1998: 335).

Kontynuacja dokumentacji fonograficznej tradycji muzycznych na Podhalu, tym razem jako proces systematyczny i zakrojony na większą skalę, przypadła na lata pięćdziesiąte ubiegłego wieku. Przyczyniła się do tego rozpoczęta w 1950 r. ogólnopolska Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego (AZFM). Idea zorganizowanej i zinstytucjonalizowanej akcji zbierawczej z wykorzystaniem fonografu kielkowała już w licznych wcześniejszych postulatach Adolfa Chybińskiego, a pierwsze szkice metod tego rodzaju przedsięwzięcia zawdzięczamy wspomnianemu Juliuszowi Zborowskiemu (Jackowski 2011: 74-81). Z kolei działania Centralnego Archiwum Fonograficznego można uznać za małą prefigurację powojennych działań podjętych w 1950 r. (Dahlig 1993: 120). Ostatecznie ideę wprowadzili w życie wychowankowie prof. Łucjana Kamińskiego – Jadwiga Sobieska (1909-1995) i Marian Sobieski (1908-1967), związani w okresie międzywojennym, jeszcze jako studenci i młodzi muzykolodzy, z Regionalnym Archiwum Fonograficznym. W ramach Akcji, nad którą merytoryczną pieczę sprawował Państwowy Instytut Sztuki, utworzono kilka terenowych ekip regionalnych. Za dokumentację m.in. na terenie Podhala odpowiedzialna była Ekipa Krakowska, kierowana przez dr. Włodzimierza Poźniaka, w skład której wchodził: Kazimierz Bogucki⁶, Aleksandra Szurmiak, Włodzimierz Kotoński, Hanna Czajkówna, Marian Ambros, Władysław Dyląg, Jan Krzywacz, Józef Miks, Zbigniew Soja, Józef Szczotka, Ewa Zagrodzka i Janina Sroka (zatrudniona jako sekretarka Ekipy). Ekipa pierwotnie sła-

⁶ Jego głos słyszymy w zapowiedzi *Muzyki* Bronisławy Koniecznej-Dziadoń (nr 13, CD 1). To jedyne nagranie w niniejszym albumie, które pochodzi z kopii oryginalnej (zaginionej) taśmy. Na kopii, wykonanej w maju 1952 r. w Polskim Radiu Kraków, domontowano nagrane w studiu zapowiedzi.



10. Pracownicy i studenci Muzykologii UJ. Od lewej: Stanisław Haraschin, Zofia Sokołowska, Kazimierz Bogucki, Alicja Haraschin, dr Włodzimierz Poźniak, Maja Malankowa, Edwin Kornel Stadnicki. Autor fotografii niezany. Kraków 1951 lub 1952 r.

dała się z trzech grup: „Nadrabie”, „Podhale” i „Żywiec”. W grupie „Podhale”, dokumentującej na terenie Skalnego Podhala, doliny Dunajca, Spisza i Beskidu sądecko-krynickiego, pracowali choreograf Kazimierz Bogucki (1927-1970), jego późniejsza małżonka Aleksandra Szurmiak (ur. w 1928), uczestnicząca w początkach Akcji jeszcze jako studentka Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, kompozytor Włodzimierz Kotoński (ur. w 1925 r.) oraz Hanna Czajkówna, która wówczas zatrudniona była w Nauczycielskiej Szkole Muzycznej w Nowym Targu. Członkowie Ekipy Krakowskiej przeważnie rekrutowali się z pracowników, absolwentów lub studentów katedry muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Akcja zbierawcza ruszyła we wrześniu 1950 r. na Cyhrlu. Dokumentacją, która zaowocowała setkami nagrań przeprowadzanych głównie w domach muzyków i śpiewaków (co podnosiło walor autentyczności wykonań), objęto całe Podhale. Tylko do 1956 r. (a więc już po oficjalnym zakończeniu Akcji) zebrany materiał muzyczny z terenu ówczesnego powiatu nowotarskiego osiągnął liczbę ponad 3100 pozycji. Nagrania te, wśród całości dokumentacji dokonanej w ramach Akcji, znajdują się w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN (dawne Archiwum Fonograficzne im. M. Sobieskiego). Wybór najcenniejszych nagrań z tego okresu zaprezentowano na płycie CD pt. *Muzycy, Muzycy, cos po Was ostanie...* – czwartym krążku niniejszej serii płytowej, prezentującej najstarsze dokumenty dźwiękowe ze Zbiorów Instytutu Sztuki PAN. Płyta została opatrzona komentarzem autorstwa Aleksandry Szurmiak-Boguckiej oraz Jacka Jackowskiego.

Wśród nagrań sporządzonych w ramach ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego wyróżniają się rejestracje dokonane w kwietniu 1952 r. podczas Pierwszego Podhalańskiego Popisu Konkursowego Ludowych Muzyk Góralskich w Zakopanem. Był to precedens, bowiem ekipa terenowa, nagrywająca dotychczas muzyków i śpiewaków w ich codziennym, naturalnym otoczeniu, pojawiła się – nieprzypadkowo – na zor-

ganizowanej otwartej i publicznej imprezie konkursowej⁷. W tym miejscu należy przypomnieć, że istotne znaczenie dla powołania ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego miał Pierwszy Ogólnopolski Festiwal Muzyki Ludowej, który odbył się w dniach 8-29 maja 1949 r. w Warszawie. Tak w zorganizowaniu warszawskiego Festiwalu, jak i w późniejszej Akcji decydującą rolę odegrały te same instytucje: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej, włączony w 1950 r. w struktury Państwowego Instytutu Sztuki, oraz Polskie Radio. Festiwal zgromadził wykonawców i zespoły niemal z całej Polski. Ważnym elementem wydarzenia było, obok prezentacji muzyki ludowej w formie przetworzonej (pieśń w opracowaniu na chór lub melodia w opracowaniu na zespół instrumentalny), ukazanie wykonań autentycznych: „[...] Wykonawcy ludowi, przeniesieni wprost ze swych wiejskich środowisk, przesunęli się tłumnie przez deski reprezentacyjnych scen stolicy i swą własną



11. Aleksandra Szurmiak-Bogucka



12. Kazimierz Bogucki

⁷ W 1955 r. zbiory archiwum Państwowego Instytutu Sztuki powiększyły się o nagrania z Uroczystości Sabałowych – Drugiego Popisu Konkursowego Ludowych Muzyk Góralskich oraz o dokumentację z eliminacji zespołów ludowych na Światowy Festiwal Młodzieży, wśród których znalazły się zespoły z Podhala.

nieuczoną muzyką oczarowali słuchaczy na równi z muzyką uczoną, komponowaną” (Sobiescy 1973: 537). Samej idei formuły festiwalowej, rozwiniętej właściwie po wojnie, możemy doszukiwać się w międzywojennych Świętach Pieśni, Świętach miast (na których pojawiały się barwne grupy regionalne, np. w Warszawie w 1934 r.; cykliczność imprez lokowała kolejne ośrodki w szeregu tzw. miast festiwalowych), spalskich dożynkach, igrzyskach, zjazdach i zlotach, np. Związków Młodzieży Wiejskiej, czy charakterystycznych dla wczesnego folkloryzmu – Świętach Gór (chodziło tu o szerszy łuk karpacki) i Świętach Morza. Po turnieju muzyki góralskiej, który odbył się w sierpniu 1935 r. w okresie Święta Gór, Michał Kondracki apelował: »Jakże korzystnem pod każdym względem byłoby wyeliminowanie najlepszych tancerzy i muzyków ludowych z pośród wszystkich uczestników Święta Gór i zaprezentowanie ich naprzód Warszawie, a potem wszystkim miastom polskim i niepolskim w formie stałego ludowego teatru objazdowego!« (Kondracki 1935: 7). Co ciekawe, w porównaniu np. z Huculami, którzy podbili serca publiczności, Podhalanie wypadli wówczas „trochę blade i sztucznie”. Swoistym precedensem był zorganizowany w maju

1937 r. pierwszy międzyregionalny przegląd folklorystyczny Lud Polski w Pieśni, Tańcu i Muzyce. Idea zarysowana przez Kondrackiego ziściła się po wojnie, a pojawienie się wykonań autentycznych podczas warszawskiego Festiwalu w 1949 r. przełamało dotychczasowy monopol na „ludowe wiązanki” w wykonaniu tzw. orkiestr włościańskich. Jednym z celów Festiwalu było ukazanie polskiego folkloru muzycznego w jego aktualnym kształ-



13. Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego. Kazimierz Bogucki (pierwszy z lewej) podczas badań terenowych na Podhalu. Autor fotografii nieznan.

cie. W eliminacjach do Festiwalu Muzyki Ludowej (podobnie jak do późniejszego Festiwalu Muzyki Polskiej i przed Złotem Młodzięży w Berlinie w 1951 r.) brały również udział *muzyki* z Podhala, jednak wspomniane imprezy pozwoliły „wypłynąć” tylko kilku kapelom. Festiwal Muzyki Ludowej uświadomił odbiorcom, iż muzyka tradycyjna wciąż istnieje i jest nurtem żywym, choć stojącym w obliczu nieuchronnych przekształceń lub – w najgorszym wypadku – unicestwienia. Samym twórcom ludowym – bohaterom Festiwalu impreza ta uświadomiła wartość prezentowanej przez nich sztuki oraz duże zainteresowanie twórczością ludową, a tym samym zobligowała do kultywowania i pielęgnowania folkloru muzycznego. Te same cele przyświecały organizatorom Pierwszego Podhalańskiego Popisu Konkursowego Ludowych Muzyk Góralskich – Związkowi Zawodowemu Pracowników Kultury i Sztuki-Delegaturze w Zakopanem, który przy organizacji imprezy działał w porozumieniu z Państwowym Instytutem Sztuki i przy poparciu Ministerstwa Kultury i Sztuki (Kotoński 1952: 84). Żywotność muzycznych tradycji na Podhalu podkreślił w programie Festiwalu dr Mikołaj Alojzy Kaszyn: „[...] Muzyka góralska żyje intensywnie i niewątpliwie rozwija się wciąż, dowodząc swej twórczej żywotności. [...] Odwieczne »nuty« niepisane żyją nadal w formie nieskażonej w sercach góralskich. Są rody muzyków, w których już od wielu pokoleń uprawia się muzykę, – rody, w których przechowują się wiernie starodawne tradycje muzyczne, rodziny, w których z dziada na ojca, z ojca na syna a z syna na wnuka przekazują się osobliwe tonacje, rytmy, tempa i melodie, – słowem »nuty« góralskie” (Kaszyn 1952: 2). Ważnym i symbolicznym celem Festiwalu było także uczczenie piętnastej rocznicy



14. Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego. Kazimierz Bogucki podczas nagrań na Podhalu. Autor fotografii oraz wykonawczyni nieznani.

śmierci twórcy *Harnasiów* – Karola Szymanowskiego. Jego wzorem muzykę Podhala unieśmiertelniają kolejne generacje zainspirowanych folklorem góralskim kompozytorów; np. w 1952 r. miało miejsce w Krakowie prawykonanie *Wierchów* Artura Maławskiego. Podobnie jak warszawski Festiwal ukazał folklor autentyczny obok opracowań kompozytorskich, tak w drugiej części zakopiańskiego Popisu wystąpiły już poza konkursem: Amatorski Zespół Artystyczny przy OSP z Szaflar, Góralski Amatorski Zespół Artystyczny Zw. Zaw. Leśników z Kościeliska i Góralski Amatorski Zespół Artystyczny z Zakopanego, prezentując muzykę i tańce góralskie.

Tradycyjni Muzycy podhalańscy od piątku 18 kwietnia do niedzieli 20 kwietnia 1952 r. stawali na deskach Sali Teatralnej hotelu Morskie Oko w Zakopanem, by przed licz-

nie zgromadzoną publicznością, złożoną ze specjalnie zaproszonych gości, jak również z osób przebywających na wczasach w Zakopanem oraz przed tzw. wówczas *Sądem konkursowym* rywalizować o miano najlepszej *muzyki* góralskiej: „[...] Około 75% słuchaczy na widowni, rekrutującej się z tubylczej ludności i żywo reagujących na płynące z estrady dźwięki skrzypiec, basów i gęślików, było jawnym dowodem, że górale nie tylko ciekawi są kto wyjdzie zwycięsko w rywalizacji, ale i naprawdę kochają swoją muzykę” (Zborowski 1952: 240). Przesłuchania rozpoczęto w piątek od godz. 19.00, o tej porze nastąpiły również sobotnie popisy. Słowo o Konkursie wygłosił Jan Pasierb



15. Prezentacja tańca zbójnickiego na deskach sali teatralnej hotelu Morskie Oko w Zakopanem.
Fot. Władysław Werner. Zakopane 1952.

Orland, zaś każdego dnia konkurso-
wego o muzyce góralskiej opowiadał
zgrupowanym Adam Pach, gawę-
dziarz, „godny następcy Sabały” (jego
głos słyszymy w zakończeniu drugiej
płyty niniejszego albumu). Konkurs
niedzielnny rozpoczęto o godz. 11.00,
zaś wręczenie nagród i dyplomów, a na-
stępnie popisowa gra nagrodzonych
muzyk odbyły się tego dnia o godz.
19.00. W skład trzydziestoosmiooso-
bowego (!) jury wchodzili znawcy trady-
cji podhalańskich, badacze folkloru
Podhala, muzycy i muzykolodzy, a tak-
że tzw. mężowie zaufania w liczbie
dwudziestu – rodowici górale, wybrani

członkowie z poszczególnych kapel stających do konkursu. Osiemnastu członków jury
reprezentowało, jako delegaci, m.in. Ministerstwo Kultury, Państwowy Instytut Sztuki,
Związek Zawodowy Pracowników Sztuki i Kultury, Związek Kompozytorów Polskich.
Niektórzy z jurorów zostali imiennie zaproszeni do prac sędziowskich przez organi-
zatora. „Liczebna przewaga mężów zaufania [...] i opieranie się ściśle na systemie
punktowania miały dać gwarancję co do rzetelnego i bezstronnego oceniania wystę-
pujących zespołów” (Kotoński 1952: 85). Wśród członków jury byli m.in. wspomnia-
ny Juliusz Zborowski, Jan Gwalbert Henryk Pawlikowski oraz muzykolodzy, muzycy
i kompozytorzy: prof. Edward Bury z Polskiego Radia, Jadwiga i Marian Sobiescy,
dr Włodzimierz Poźniak (związani z prowadzoną wówczas Akcją Zbierania Folkloru
Muzycznego), prof. Bronisław Romaniszyn, Zygmunt Mycielski, Jan Maklakiewicz,
Włodzimierz Kotoński, Józef Mistrzyk (dyrektor chóru *Echo Tatrzańskie*).

Wśród wykonawców festiwalowych, obok najstarszej generacji muzyków, swe umie-
jętności zaprezentował najmłodszy „narybek”, a jakość występów dowiodła organi-



16. Adam Pach na scenie teatru Morskie Oko w Za-
kopanem. Fot. Władysław Werner. Zakopane 1952.



17. Kompozytor Jan Maklakiewicz (członek *Sądu konkursowego*) oraz Adam Pach podczas pracy nad operą *Wiatr halny*. Fot. Władysław Werner. Zakopane, pierwsza poł. lat 50. XX w.

nalnych ubiorach (Zborowski 1952: 240). Samo Zakopane reprezentowały aż cztery zespoły. Indywidualizm *prymistów* i *muzyk* oraz wachlarz odcieni wykonań (wykonawcy często prezentowali podobny układ repertuaru) ukazał wariabilność i różnorodność muzyki ludowej w ramach jednego regionalnego stylu muzycznego: „Muzyka, – jak i taniec góralski, – tak jest indywidualna, tak jest związana z osobą prymisty, tak jest zależna od barwy, jaką jej nadają sekundy i bas, że ta sama nuta (melodia), wykonana kolejno przez kilka zespołów posiada tyle odmian kolorystyczno harmoniczných, że daje wrażenie rozmaitych fantazji wariacyjnych na wspólny temat podstawowy” (Kaszyn 1952: 3). O wysokim poziomie prezentacji konkursowych i żywotności tradycji muzycznych Podhala świadczą również słowa jednego z jurorów

zatorom trwałości i ciągłości muzycznych tradycji regionu. Jury przyznało nawet dwie nagrody specjalne dla najmłodszego i najstarszego *prymisty*: Władysława Trebuni-Tutki z Poronina, liczącego w dniu konkursu dziesięć lat, oraz Jakuba Konopki ze Starego Bystrzego, muzyka urodzonego w 1888 r. Należy również podkreślić, iż w opinii organizatorów Popis zgromadził niemal całkowitą reprezentację ówczesnych *muzyk* z terenu Skalnego Podhala: na apel organizatorów odezwało się trzydzieści pięć kapel góralskich, choć ostatecznie dwadzieścia cztery wzięły udział w konkursie. Wszystkie *muzyki* pochodziły ze Skalnego lub Niżnego Podhala, z wyjątkiem jednej kapeli ze Spisza (Czarna Góra), i jak podkreślił Juliusz Zborowski, wystąpiły w regio-

– Włodzimierza Kotońskiego: „[...] Znalazło się kilkanaście zespołów, które zaprezentowały naprawdę dobry poziom zarówno gry skrzypcowej, jak też i zgrania zespołowego. Pokazały w ten sposób [...], że muzyka górska znajduje się obecnie w pełni swego rozwoju. W innych regionach Polski muzyka ludowa zdaje się powoli zanikać, schodzić do grobu wraz ze starymi muzykantami; tu zaś obserwujemy zjawisko odwrotne. We wsiach, w których jeszcze 20-30 lat temu nie było ani jednego porządnego skrzypka, dziś mamy dobre kapele i wiele zdolnej muzykującej młodzieży. I właśnie ta młodzież była może najprzyjemniejszą niespodzianką konkursu” (Kotoński 1952: 84-85).

Nad realizacją nagrania popisów czuwał wspomniany dr Włodzimierz Poźniak, ówczesny kierownik Ekipy Krakowskiej AZFM. Od strony technicznej za utrwalenie dźwięku na taśmach odpowiedzialny był Tadeusz Łuczaj (Zborowski 1952: 241). O fakcie rejestracji dźwiękowej konkursu informował nawet program festiwalowy: „Większość produkcji konkursowych zostanie nagrana na taśmę i zasili wydawnicze kartotekę płyt folkloru muzycznego Państwowego Instytutu Sztuki, stanowiącą cenne źródło do wyczerpujących studiów muzykologicznych” (Kaszyn 1952: 3). W zrealizowanych wówczas nagraniach duże nadzieje na cenny do analiz materiał pokładał Włodzimierz Kotoński, usprawiedliwiając niejako swoje „na gorąco” chwytnie i spisane po Popisie spostrzeżenia: „Dokładniejsza analiza mogłaby być przeprowadzona dopiero po przestudiowaniu nagrań, co będzie możliwe, gdyż Ekipa Krakowska Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego utrwałała cały konkurs na taśmach magnetofonowych” (Kotoński 1952: 90). Nagrań dokonywano w wozie transmisyjnym Polskiego Radia, w którego wnętrzu



18. Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego. Włodzimierz Kotoński oraz Kazimierz Bogucki. Autor fotografii nieznan.

pracowały dwa magnetofony, rejestrując „na zakładkę” dźwięki płynące z mikrofonu ustawionego na scenie. Zastosowana metoda rejestracji żywiolowych niekiedy popisów stanowi obecnie wyzwanie w procesie rekonstrukcji dźwięku, która w przypadku niniejszej serii z założenia powinna minimalnie ingerować w oryginalne brzmienie. Członkowie Ekipy nagrywającej dokonali również rejestracji poza konkursem, w kularach, utrwalając m.in. śpiewy w wykonaniu Adama Pacha. Niestety, współczesne kwerendy i poszukiwania fotografii uwieczniających *Popis Muzyk Góralskich* na scenie teatralnej hotelu *Morskie Oko* nie przyniosły zadowalającego rezultatu. Również prasa codzienna niemal przemilczała omawiane wydarzenie. Jedyłą, krótką wzmiankę (podpisaną pseudonimem Jaga) przytoczyła „Gazeta Krakowska” z dn. 18 kwietnia 1952 r. pomiędzy licznymi życzeniami, laurkami i pochwałami dla ówczesnego solenizanta – tego dnia bowiem prezydent Bolesław Bierut świętował swoje sześćdziesiąte urodziny. By pozostać przy właściwym obiektywizmie dokumentalisty, należy wspomnieć, iż Konkurs zakopiański, podobnie jak i Festiwal warszawski wpisywały się w ideę szczególnej w owym czasie afirmacji kultury ludowej, chłopskiej, jako – w myśl idei marksistowskiej – niezawodnej bazy dla kultury i sztuki narodowej, która w formie przetworzonej ma do ludu powrócić.

Choć z dzisiejszego punktu widzenia zachowane nagrania z *Popisu Konkursowego* stanowią cenne źródło dokumentalne dla poznania muzycznych tradycji Podhala, sama formuła konkursu wymusiła na wykonawcach określoną i nietypową dla tradycyjnych muzyków – często nieoswojonych ze sceną – formę prezentacji. Jak podkreślił Włodzimierz Kotoński, chęć zdobycia nagrody spowodowała, iż impreza stała się bardziej konkursem niż popisem, co niekorzystnie odbiło się na jakości, autentyczności i wierności przekazu scenicznego. Oderwanie muzyki od pieśni i położenie nacisku tylko na stronę instrumentalną (pozbawioną dodatkowo czynnika tanecznego) również nie było chyba najtrafniejszą decyzją. Skutek obu powyższych czynników jest w prezentowanej na płytach muzyce niejednokrotnie wyraźnie słyszalny, a w żywym wydaniu na deskach sali Morskiego Oka utrudniał odbiór słuchaczom, zwłaszcza tym przyjezdnym. Na scenie zabrakło również przedstawicieli niektórych miejscowości, zwłaszcza położonych w głębi kotliny nowotarskiej.

ORGAN KW POLSKIEJ ZJEDNOCZONEJ PARTII ROBOTNICZEJ
 Warszawa, piątek 18 kwietnia 1952 r. Nr 59 (2245)
 Masz pracujące całego kraju
 zaciągnęły Warty
 na cześć Prezydenta Bieruta
 Pierwszym KW PZPR



LUDNOŚĆ WARSZAWY
wyraża
wdzięczność
 za wspaniały dar Związku Radzieckiego
 Pierwsze przygotowania do budowy
 potężnego wysokoociowca
 Pałacu Kultury i Nauki

Konkurs kapel góralskich

Do konkursu kapel góralskich który odbędzie się w Zakopanem zgłaszają się coraz to nowe zespoły góralskie.

Każda z kapel góralskich stających do konkursu zgłosiła do jury konkursu swego męża zaufania na prawach członka-sędziego jury.

W ten sposób opinia jury — która muzyka (kapela) jest najlepsza — będzie w pełni obiektywna bo oprze się na sądach nie tylko fachowców-muzykologów i kompozytorów delegowanych z różnych instytucji społeczno-państwowych, ale również chłopów i górali z te-

renu, którzy tworzyli i są najbardziej bliscy muzyce góralskiej.

Po raz pierwszy w historii muzyki góralskiej — zabiorą głos w dyskusji chłopie górali nad swą rodzimą muzyką.

Na mężów zaufania wybrano górali cieszących się wielką popularnością, a to: artystę teatralnego Adama Pacha, sędziego J. Bigosa z Głodówki, Andrzeja Plucińskiego z Zęba i innych.

Oprócz górali — wejdą do jury znani kompozytorzy, jak prof. Z. Mycielski, Jan Maklakiewicz, Artur Malawski, dr W. Późniak, A. Panufnik.

(jaga)

Wielkie zwycięstwo
 W wieloletniej walce z...
 W wieloletniej walce z...
 W wieloletniej walce z...

Pracownik Kultury i Nauki
 tetni wytyczona praca
 Co dzień przybywają pociągi
 z nowoczesnym sprzętem radiotelekomunikacyjnym
 W...
 W...
 W...

Przed Ziołem
 Młodych
 Przedsiębiorców
 młodzi

Międzynarodowa Konferencja w Ochronie Dzieci
 W...
 W...
 W...

Werdykt jury, przyjęty sposób punktowania oraz jakość przyznanych nagród pamiątkowych również wzbudziły nieco kontrowersji, bowiem w Popisie nie nagrodzono w ogóle niektórych dobrych kapel, zaś skrzypce fabryczne miernej jakości, jako nagroda rzeczowa (ufundowana przez Państwowe Zakłady Przemysłu Muzycznego) dla – bądź co bądź – wyrafinowanych muzyków ludowych, zostały odebrane jako gest *faux pas*. Stąd też „wielu górali było mocno rozczarowanych, a byli i tacy, co wracali do domu ze szczerym postanowieniem niebrania udziału w następnych konkursach” (Kotoński 1952: 86).

Po sześćdziesięciu latach, nagrania z Pierwszego Podhalańskiego Popisu Konkursowego Ludowych Muzyk Góralskich stanowią jednak, obok rejestracji *in crudo*, dokument dźwiękowy „z pierwszej ręki”, a także niepowtarzalną pamiątkę po najstarszym pokoleniu muzykantów, których grę udało się utrwalić na taśmie magnetofonowej. Wpisują się one, jako kontynuacja, w zbiór cennych dokumentów sprzed pierwszej wojny i z okresu międzywojennego, natomiast już w 1953 r. ukazała się w wytwórni Muza, zapewne z inicjatywy Włodzimierza Kotońskiego, płyta prezentująca *nuty sabatowe i ozwodne* w wykonaniu *Muzyki* Stanisława Nędzy-Chotarskiego z Kościeliska z przyśpiewkami Józefa Styrculi-Maśniaka (ZND 2535-6; Muza 2237), zaś dwa lata później w tej samej wytwórni nagrano płytę *Muzyki* Maśniaków z Kościelisk (ZND 4026-9, Muza 2624-5). Kolejne wydawnictwa płytowe, np. *Maśniaki, Grajcie dudy, grajcie basy* (Polskie Nagrania), czy liczne edycje na płytach CD (np. w serii *Muzyka Źródeł* Polskiego Radia lub krążek poświęcony rodzinie Trebuniów wydany przez Nimbus Record) są już lepiej znane współczesnemu odbiorcy. Mam nadzieję, że dzięki niniejszemu wydawnictwu pokolenia młodych muzyków odnajdą kolejną porcję inspiracji i wzorów do naśladowania, zaś mnie podobni „wraz z muzyką góralską, – z tą, tak bardzo dla naszego ucha »ceperskiego« osobliwą muzyką, – wkroczą w świat zaiste »inksy«, – niełatwy do poznania, zrozumienia i odczucia” (Kaszyn 1952: 3).

Jacek Jackowski

Wybrana bibliografia:

Bielawski, Ludwik

- 1958 *O rękopiśmiennym zbiorze melodii podhalańskich Adolfa Chybińskiego*, w: „Muzyka” nr 1-2, s. 122-127.

Dahlig, Piotr

- 1993 *Julian Pulikowski i akcja zbierania folkloru muzycznego w latach 1935-1939*, w: „Muzyka” nr 3-4, s. 119-156.
- 1994 *Najstarsze źródło fonograficzne folkloru polskiego (1904)*, w: „Twórczość Ludowa” nr 3-4 (26), s. 11-13.
- 1997 *Pierwszy zapis fonograficzny folkloru polskiego (1904)*, w: „Muzyka”, nr 2, s. 57-70.
- 1998 *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Studia Instytutu Sztuki PAN, t. 3. Warszawa: ISPAN

Jackowski, Jacek

- 2011 *Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie dokumentalnych nagrań dźwiękowych zarejestrowanych w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (1950-1954)*, w: *Chrońmy dziedzictwo fonograficzne*. Druga i Trzecia Ogólnopolska Konferencja Fonotek, Radom 2008, Gdańsk 2009. Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich. Sekcja Fonotek. Biblioteka Narodowa, s. 67-115.
- 2013 *Najstarsze zabytki fonograficzne dokumentujące polską muzykę tradycyjną. Przegląd wybranych źródeł w świetle współczesnych kwerend i badań*, w: „Etnomuzykologia Polska” nr 1 (w druku).

Jackowski, Jacek; Ładygin, Zbigniew

- 2006 *Głosy z przeszłości*, w: „Tatry” nr 4, s. 61-63.

Jaga (pseudonim)

- 1952 *Konkurs Kapel Ludowych*, w: „Gazeta Krakowska” Organ KW Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, nr 93 (1101), piątek 18 kwietnia. Kraków, s. 6.

Kamieński, Łucjan

- 1933 *Diafonia ludowa w Pieninach*, w: „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, red. Zygmunt Lisowski, nr 1 (za pierwszy kwartał 1933 r.), s. 5-7.

Kondracki, Michał

- 1935 *Turniej muzyki góralskiej*, w: „Prosto z Mostu” Tygodnik literacko-artystyczny, nr 34, 18 sierpnia, s. 7.

Kotoński, Włodzimierz

1952 *Po Konkursie Kapel Góralskich w Zakopanem*, w: „Muzyka” nr 7-8, s. 84-90.

Lerski, Tomasz

2004 *Syrena Record – pierwsza polska wytwórnia fonograficzna – Poland's first recording company – 1904-1944*. Nowy Jork, Warszawa: Editions „Karin”.

Mierczyński, Stanisław

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

Niewiadomski, Stanisław

1927 *Muzyka podhalańska w Radjo*, w: „Muzyka”, red. Mateusz Gliński, nr 12, s. 601.

Piłsudski, Bronisław

1914-1921 *W sprawie Muzeum Tatrzańskiego (O urządzenie działu ludoznawczego)*, w: „Rocznik Podhalański”, t. 1, s. 147-188.

Sadownik, Jan (red.)

1971 *Pieśni Podhala*. Antologia. Przygotował zespół: Zofia Jaworska, Aurelia Mioduchowska, Jan Sadownik, Antoni Śledziwski, część muzyczną przygotowała Aleksandra Szurmiak-Bogucka. Kraków: PWM.

Sobiescy, Jadwiga, Marian

1952 *Diafonia w Pieninach*, w: „Muzyka” nr 9-10, s. 15-29.

1973 *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Wybór prac pod red. Ludwika Bielawskiego. Kraków: PWM.

Szymanowski, Karol

1930a *Przedmowa*, w: S. Mierczyński: *Muzyka Podhala*. Książnica Atlas. Lwów-Warszawa, s. VII–XI.

1930b *O muzyce góralskiej*, w: „Muzyka”, red. Mateusz Gliński, nr 1, s. 15-20.

1947 *O muzyce góralskiej*, w: „Poradnik Muzyczny” nr 2, s. 1-2.

Zborowski, Juliusz

1929 *Z opowiadań i przeżyć Bartusia Obrochty*, w: „Ziemia” nr 6, s. 88-91.

1934a *Wspomnienia I*, w: „Ziemia” nr 1-2, s. 5-9.

1934b *O zagadnieniach zbierania melodj ludowych II*, w: „Ziemia” nr 3, s. 47-51.

1934c *O zagadnieniach zbierania melodj ludowych III*, w: „Ziemia” nr 4 s. 70-74.

1952 *Konkurs muzyk góralskich*, w: „Wierchy”. Rocznik poświęcony Górcom. Organ Polskiego Tow. Turystyczno Krajoznawczego wydawany przez Komisję Turystyki Górskiej Zarządu Głównego P.T.T.K. R. XXI. Kraków. Warszawa, s. 240-241.

SPIS NAGRAŃ

Występ każdej *muzyki* poprzedza zapowiedź konferansjera wydzielona na płycie jako oddzielna ścieżka (track). Zapowiedzi nie zawsze są zgodne z zapisem nazwisk i danych o wykonawcach uwzględnionych w archiwalnych protokołach. W zapisie nut i nazwisk muzykantów uwzględniono ich brzmienie w gwarze podhalańskiej (np. Styrzczula – *Styracula*, Trzebunia – *Trebunia*). W nawiasach kwadratowych ujęto całkowity czas trwania ścieżki. W nawiasach okrągłych wskazano punkt startowy indeksów (b, c, d...) względem początku ścieżki. Podana wartość określa kolejno minutę i sekundy wskazane na liczniku, np.: (00:43) oznacza, że indeks ten zaczyna się w 43 sekundzie danej ścieżki.

Płyta CD nr 1:

1. *Muzyka Obrochtów z Zakopanego:*

prym – Władysław Obrochta ur. w 1914 r.;

sekund I – Jan Obrochta ur. w 1879 r.¹;

sekund II – Stanisław Obrochta ur. w 1916 r.;

bas – Stanisław Gąsienica Jałowcy ur. w 1895 r.

2 a. *Hej, Madziar pije* – marsz [01:33]

b. (00:43) *Jo ci p'owiadala, Anielo*

c. (00:57) *Sabałowa*

3. *Pódźmy chłopcy do sałasa – ozwodna* [00:37]

4. *Orawska* [01:15]

5. *Sabałowa* [01:12]

6. *Hej, Janicku, serdecko – do zbójnickiego*
[00:31]

7 a. *W murowanej piwnicy – zbójnicki* [02:56]

b. (00:36) *Do starego zbójnickiego*

c. (00:53) *W murowanej piwnicy – zbójnicki*

d. (01:06) *Idźcie żim ku ziemie – krzesany
do zbójnickiego*

e. (01:44) *Do zbójnickiego – do zwyrtu*

f. (01:57) *Hej, ide w las – marsz Chałubiń-
skiego*

g. (02:33) *Marsz jaworzyński*

8 a. *Siedzi ptosek na r^ookicie² – krzesany
po trzy* [01:50]

b. (00:21) *Ozwodna Jędrusia*

c. (01:00) *Siedzi ptosek na r^ookicie
– krzesany po dwa*

d. (01:19) *Ozwodna Jędrusia*

e. (01:32) *Siedzi ptosek na r^ookicie
– krzesany po dwa*

9. *Wieczna (pierwsza)* [01:03]

10. *Wieczna (druga)* [01:16]

11. *W lesie grzyby – krzesany po śtyry,
grzybowa* [00:44]

12. *Ozwodna Bartusiowa* [00:43]

13. *Muzyka Bronisławy Koniecznej-Dziadoń
z Bukowiny Tatrzańskiej: prym* – Bronisława
Konieczna-Dziadoń ur. w 1894 r.;

sekund I – Józef Wodział ur. w 1922 r.;

sekund II – Jakub Budz ur. w 1914 r.;

bas – Stanisław Budz ur. w 1906 r.

14 a. *Hej, Janicku, serdecko – do zbójnickiego*
[02:00]

b. (00:42) *Pódźmy chłopcy do sałasa
– ozwodna*

31

¹ W zapowiedzi spikera błędna data: 1871 r.

² R^ookita – rokita (*Salix silesiaca*), krzew z rodziny wierzbowatych.

- c. (01:05) *Hej, Madziar pije* – marsz
 15 a. *Pytacka* [03:57]
 b. (0:41) *Sabałowa*
 c. (1:10) *Ozwodna*
 d. (2:02) *Ozwodna*
 e. (2:43) *Hej, góról jo se, góról – ozwodna*
 f. (3:15) *Ozwodna*
 16 a. *Krzesany po trzy* [03:32]
 b. (0:36) *Krzesany po styry*
 c. (0:57) *Matejowa*
 d. (1:27) *W lesie grzyby – krzesany po styry, grzybowa*
 e. (2:19) *Krzesany po dwa*
 f. (2:41) *Kiek se pasał krowy – krzesany po styry*

17. Muzyka Maśniaków z Kościeliska:

prym – Stanisław Styrcula-Maśniak ur. w 1926 r.;
sekund I – Andrzej Styrcula-Maśniak ur. w 1932 r.;
sekund II – Józef Frączysty-Karbowiec ur. w 1925 r.;
bas – Tadeusz Styrcula-Maśniak ur. w 1935 r.

Muzyka gra na złóbcokach:

- 18 a. *Hej, Madziar pije* – marsz [00:52]
 b. (00:37) *Jo ci p'owiadala, Anielo*
 19. *Sabałowa* [00:48]
 20. *Krzesany po trzy* [00:42]
 21. *Matejowa* [00:34]
 22. *Pytacka* [00:41]
 23. *Krzesany po trzy* [00:35]
 24. *Ozwodna* [00:39]
 25 a. *Ozwodna* [01:39]
 b. (00:39) *Zielona lipka – zielona*

Muzyka gra na skrzypcach:

26. *Ozwodna* [00:40]
 27. *Sabałowa* [00:40]
 28. *W lesie grzyby – krzesany po styry, grzybowa* [00:55]

- 29 a. *Hej, Janicku, serdecko – do zbójnickiego* [00:48]
 b. (00:26) *Zabili zbójnicy kapitana* – marsz
 30. *W murowanej piwnicy – zbójnicki* [00:27]
 31 a. *Idzie zim ku zimie – krzesany do zbójnickiego* [00:53]
 b. (00:29) *Do zbójnickiego – do zwyrutu*

32. Muzyka Chotarskich z Kościeliska:

prym – Stanisław Nędza-Chotarski ur. w 1893 r.;
sekund I – Antoni Nędza-Chotarski ur. w 1920 r.;
sekund II – Józef Styrcula-Maśniak ur. w 1921 r.;
bas – Józef Szczepaniak-Sywarny ur. w 1897 r.

33. *Hej, ide w las* – marsz Chałubińskiego [00:31]
 34. *Siadaj na sanie* – weselna wywodna (pierwsza) [00:32]
 35. *Ozwodna Kościeliska* [00:23]
 36. *Pytacka* [00:30]
 37. *Idzie z góry zbójnicek – krzesany po trzy a raz* [00:22]
 38 a. *Hej, Janicku, serdecko – do zbójnickiego* [00:33]
 b. (00:15) *Zabili zbójnicy kapitana* – marsz
 39 a. *W murowanej piwnicy – zbójnicki* [01:23]
 b. (0:23) *Do zbójnickiego*
 c. (0:29) *Do zbójnickiego*
 d. (0:40) *Krzesany po styry*
 e. (1:09) *Do zbójnickiego – do zwyrutu*
 40. *Sabałowa* [00:25]
 41 a. *Sabałowa* [01:50]
 b. (00:13) *Ty se dziywcę – sabałowa*
 c. (00:35) *Sabałowa*
 d. (01:07) *Hej, kiebyś dziywcę*
 42 a. *Krywaniu – ozwodna* [01:40]
 b. (00:43) *W lesie p'od regłami – ozwodna*

- c. (01:16) *Ozwodna*
 43 a. *Hej, ide w las* – marsz Chałubińskiego [01:47]
 b. (00:11) *Hej, Madziar pije* – marsz
 c. (00:32) *Jo ci p^oowiadala, Aniolo*
 d. (00:45) *Tańcuj, tańcuj, wykręcaj* – polka
 e. (00:52) *Zielona Dziadusiowa*
 f. (01:09) *Zielona lipka – zielona*

44. Muzyka Jana Stachonia-Kaducka z Olczy:

- prym* – Jan Stachoń-Kaducek ur. w 1928 r.;
sekund I – Stanisław Trebunia-Tutka ur. w 1929 r.³;
sekund II – Stanisław Bobak ur. w 1924 r.;
bas – Jan Trebunia-Kwiotek ur. w 1924 r.
 45. *Hej, Madziar pije* – marsz [00:55]
 46. *Ozwodna* [00:47]
 47 a. *W murowanej piwnicy – żbójnicki* [02:01]
 b. (00:43) *Zabili żbójnicy kapitana* – marsz
 c. (01:31) *Do żbójnickiego – do zwyrty*
 48. *Ozwodna* [00:54]
 49. *Kzesany po śtyry* [00:57]
 50 a. *Ozwodna* [01:53]
 b. (00:41) *Ozwodna*
 c. (01:14) *Hej, góról jo se, góról – ozwodna*
 51 a. *Marsz jaworzyński* [01:26]
 b. (00:38) *W lesie p^ood reglami – ozwodna*
 52. *Kzesany po dwa* [00:46]
 53 a. *Kzesany po trzy* [01:12]
 b. (00:37) *Kzesany po trzy*
 54 a. *Ozwodna* [00:54]
 b. (00:31) *Zielona lipka – zielona*

55. Muzyka Dusów z Białego Dunajca:

- prym* – Jan Wilkus ur. w 1922 r.;
sekund I – Józef Cudzych ur. w 1925 r.;
sekund II – Józef Wilkus-Kiernia ur. w 1923 r.;
bas – Jan Cudzych Dusa ur. w 1905 r.
 56 a. *Weselna – wywodna (druga)* [01:15]
 b. (00:24) *Hej, Madziar pije* – marsz
 c. (00:43) *Jo ci p^oowiadala, Aniolo*
 57. *Smutny żbójnik, smutny* [00:36]
 58. *Co sie stało B^oże w bardyjowym dworze* [00:38]
 59. *Hej, góról jo se, góról – ozwodna* [00:42]
 60 a. *Sabalowa* [02:27]
 b. (0:33) *Ozwodna*
 c. (1:04) *Kzesany po dwa*
 d. (1:30) *Kzesany po trzy – ze starej*
 e. (2:15) *Zielona lipka – zielona*
 61. *Wieczna* [00:39]
 62. *Pytacka* [00:46]
 63. *Ozwodna rozciągła* [00:40]
 64 a. *Bedzie jarmark w Rozenbergu – spiska* [01:20]
 b. (01:03) *Zielona lipka – zielona*

65. Muzyka Duchów ze Starego Bystrego:

- prym* – Jakub Konopka ur. w 1888 r.;
sekund I – Andrzej Zatloka ur. w 1915 r.;
sekund II – Stanisław Zatloka ur. w 1913 r.;
bas – Józef Knapczyk-Duch ur. w 1888 r.
 66 a. *Zabili żbójnicy kapitana* – marsz [04:04]
 b. (00:27) *Zasnęła Antosieńka pod lelijom*
 c. (00:40) *Sabalowa*
 d. (01:51) *Do bitki – ozwodna*
 e. (02:41) *Kzesany po trzy*
 f. (03:19) *Kzesany po śtyry*
 67 a. *Kzesany po dwa* [02:37]
 b. (01:23) *Ozwodna*

³ W zapowiedzi spikera i w protokole: Trzebunia.
 W zapowiedzi błędna data: 1930 r.

c. (01:54) *Ozwodna*

68. *Ozwodna* [01:21]

69. *Pytacka* [01:16]

70. *Ej, wara wam Dunajczanie* [01:10]

71 a. *Co sie stało B^oże w bardyjowym dworze* [00:46]

b. (00:13) *Zabili zbójnicy kapitana* – marsz

TT 78:31

Płyta CD nr 2:

1. Muzyka Józefa Chyca z Zakopanego-

-Ustup: prym – Józef Chyc ur. w 1894 r.;

sekund I – Jan Topór-Smaś ur. w 1887 r.;

sekund II – Andrzej Topór-Smaś ur. w 1931 r.;

bas – Jan Jarząbek ur. 1899 r.

2 a. *Hej, Madziar pije* – marsz [00:51]

b. (00:33) *Jo ci p^oowiadała, Aniolo*

3. *Ozwodna* [00:43]

4 a. *Zabili zbójnicy kapitana* – marsz [02:54]

b. (00:19) *W murowanej piwnicy – zbójnicki*

c. (00:50) *Kzesany po styry*

d. (01:24) *Kzesany po dwa*

e. (01:45) *Idzie z góry zbójniczek – kzesany po dwa*

f. (02:02) *Kzesany po trzy*

g. (02:24) *Kzesany po trzy*

5 a. *Ozwodna* [01:42]

b. (0:44) *Ozwodna*

c. (1:15) *Ozwodna*

6 a. *Ozwodna* [00:56]

b. (0:28) *Pytacka*

7 a. *Sabałowa* [01:19]

b. (00:23) *Ozwodna*

c. (00:36) *Zielona lipka – zielona*

d. (00:46) *Zielona Dziadusiowa – zielona*

e. (00:51) *Hej, ide w las* – marsz Chałubińskiego

8. Muzyka Bartłomieja Stanka z Zaskala:

prym – Bartłomiej Stanek ur. w 1911 r.;

sekund I – Jan Stanek ur. w 1913 r.;

sekund II – Edward Łęczycki ur. w 1919 r.;

bas – Stanisław Gacek ur. w 1926 r.

9 a. *Hej, ide w las* – marsz Chałubińskiego [09:19]

b. (01:16) *Hej, Madziar pije* – marsz

c. (02:16) *Jo ci p^oowiadała, Aniolo*

d. (02:35) *Hej, Madziar pije*

e. (03:33) *Jo ci p^oowiadała, Aniolo*

f. (03:54) *Bez zielone jare z-itko – spiska*

g. (05:40) *Sabałowa staroświecka*

h. (07:29) *Kzesany po trzy*

i. (08:57) *Zielona Dziadusiowa – zielona*

10. Marsz jaworzyński [02:33]

11. Muzyka „Sabała” z Podczerwonego:

prym – Kazimierz Mardulą ur. w 1930 r.;

sekund I – Leopold Szwab ur. w 1921 r.;

sekund II – Jan Kowalczyk ur. w 1931 r.;

bas – Józef Iwan ur. w 1911 r.

12 a. *Hej, Madziar pije* – marsz [00:56]

b. (00:34) *Jo ci p^oowiadała, Aniolo*

13. *Ozwodna* [00:54]

14. *Kzesany po trzy a raz* [00:41]

15. *Sabałowa* [00:46]

16. *Ozwodna* [00:42]

17. *Pytacka* [00:53]

18. *Ozwodna* [00:42]

19 a. *Sabałowa* [01:13]

b. (00:44) *Zielona Dziadusiowa – zielona*

20. *Do bitki – ozwodna* [00:45]

21. *Kzesany po dwa* [00:55]

22 a. *Kzesany po trzy – ze starej* [01:29]

- b. (0:18) *Idzie z góry zbójnicek – krzesany po trzy*
- c. (0:27) *Siedzi ptosek na r^ookicie – krzesany po trzy*
- d. (1:00) *Zielona Dziadusiowa – zielona*

23. Muzyka Graców z Zubsuchego-Zagrody:

prym – Andrzej Graca ur. w 1924 r.;
sekund I – Franciszek Krupa ur. w 1907 r.;
sekund II – Wojciech Prokop ur. w 1899 r.;
 bas – Józef Prokop ur. w 1927 r.

- 24. *Ozwodna sabatowa* [00:44]
- 25. *Hej, góról jo se, góról – ozwodna* [00:42]
- 26. *Krzesany po śtyry* [00:41]
- 27. *Ozwodna* [00:30]
- 28. *Zielona Dziadusiowa – zielona* [00:26]
- 29. *W murowanej piwnicy – zbójnicki* [00:47]
- 30. *Pódźmy chłopcy do sałasa – ozwodna* [01:09]
- 31. *Matejowa* [00:46]
- 32. *Ozwodna* [00:44]
- 33. *Pytacka* [00:47]
- 34 a. *Ozwodna* [00:30]
- b. (0:21) *Zielona lipka – zielona*
- 35. *Hej, ide w las – marsz Chałubińskiego* [00:25]

36. Muzyka Wincentego Czernika-Kumkasa z Poronina:

prym – Wincenty Czernik-Kumkas ur. w 1910 r.;
sekund I – Franciszek Świder-Zbójnik ur. w 1922 r.;
sekund II – Józef Maciąta⁴-Michalin ur. w 1925 r.;
 bas – Franciszek Czernik-Kumkas ur. w 1924 r.

37 a. *W murowanej piwnicy – zbójnicki* [04:49]

- b. (1:11) *Zabili zbójnicy kapitana – marsz*
- c. (1:29) *Ozwodna bukowiańska*
- d. (2:20) *Do bitki – ozwodna*
- e. (3:22) *Krzesany po trzy – ze starej*
- 38 a. *Marsz jaworzyński* [02:12]
- b. (00:59) *Sabatowa*

39. Muzyka Chramców⁵ ze Skrzypnego:

prym – Jan Jarząbek ur. w 1898 r.;
sekund I – Władysław Jarząbek ur. w 1907 r.;
sekund II – Stanisław Chramiec ur. w 1931 r.;
 bas – Stanisław Lasak⁶ ur. w 1904 r.

- 40. *Ozwodna rozciągała* [00:53]
- 41. *Sabatowa* [01:12]
- 42. *Bez zielone jare z-itko – spiska* [01:05]
- 43. *Krzesany po śtyry* [00:59]
- 44. *Do bitki – ozwodna* [01:02]
- 45. *Krzesany po dwa* [00:47]
- 46. *Ozwodna* [01:02]
- 47. *Ozwodna* [01:13]

48. Muzyka Stanisława Fąfrowicza z Zakopanego:

prym – Stanisław Fąfrowicz ur. w 1919 r.;
sekund I – Jan Gąsienica-Bednarz ur. w 1925 r.;
sekund II – Jan Przewratil ur. w 1920 r.;
 bas – Stanisław Gąsienica-Bednarz ur. w 1897 r.

- 49 a. *Marsz jaworzyński* [01:54]
- b. (0:58) *Hej, Madziar pije – marsz*
- 50 a. *Ozwodna* [03:24]
- b. (0:45) *Ozwodna do tańca*
- c. (1:28) *Ozwodna*
- d. (1:59) *Ozwodna*
- e. (2:43) *Sabatowa*
- 51. *W lesie p^od regłami – ozwodna* [01:24]

35

⁴ Wg zapowiedzi: Maciąta.

⁵ Wg zapowiedzi: Chramków.

⁶ Wg zapowiedzi: Lasek.

- 52 a. *Bez zielone jare z-itko – spiska* [02:05]
 b. (01:17) *Bedzie jarmark w Rozenbergu – spiska*
 53 a. *Zabili zbójnicy kapitana – marsz* [01:32]
 b. (00:49) *W murowanej piwnicy – zbójnicki*

54. **Muzyka Sobka Fąfrowicza z Maruszyny:**

- prym* – Stanisław Suchecki ur. w 1916 r.;
sekund I – Józef Fąfrowicz ur. w 1904 r.;
sekund II – Jan Fąfrowicz ur. w 1901 r.;
bas – Józef Janik ur. w 1913 r.
 55 a. *Hej, Madziar pije – marsz* [01:02]
 b. (00:41) *Jo ci p'owiadala, Aniolo*
 56. *Kiej jo se umre – ozwodna* [00:37]
 57. *Ozwodna staroświecka* [00:56]

- 58 a. *Zabili zbójnicy kapitana – marsz* [01:16]
 b. (00:30) *W murowanej piwnicy – zbójnicki*
 c. (00:59) *Zielona Dziadusiowa – zielona*
 59. *Krzesany po śtyry* [00:39]
 60. *Ozwodna* [00:31]
 61. *Bez zielone jare z-itko – spiska* [00:44]
 62. *Do bitki – ozwodna* [01:00]
 63 a. *Krzesany po dwa* [00:46]
 b. (00:16) *Zielona Dziadusiowa – zielona*

Muzyka Władysława Cudzicha z Poronina:

- prym* – Władysław Trebunia-Tutka ur. w 1942 r.;
sekund I – Władysław Cudzych ur. w 1932 r.;
sekund II – Stanisław Trebunia-Tutka ur. w 1929 r.;
bas – Stanisław Cudzych ur. w 1929 r.
 64. *Ozwodna poronińska* [00:23]
 65. *Krzesany po trzy – ze starej* [00:31]
 66. *Siedzi ptosek na r'okicie – krzesany po dwa* [00:30]
 67. *Zielona Dziadusiowa – zielona* [00:31]
 68. *Ozwodna stara* [00:42]
 69. *Z góry, z góry – krzesany po śtyry* [00:30]
 70. *Pytacka* [00:56]

TT 78:27



W tym miejscu w 1952 r. odbył się pierwszy Podhalański Popis Konkursowy Ludowych Muzyk Góralskich. Fot. Jacek Jackowski. Zakopane 2012.

The First *Podhale* Contest Show of *Goral* Folk Music Groups Zakopane, 18-20 April 1952

This 2CD album presents archival recordings of traditional instrumental music of *Podhale* region situated in southern borderland of Poland at the foot of the Tatra mountains. Inhabitants of the region called *Podhale Gorals* are – due to their characteristic tongue and culture – the most outstanding group of Polish highlanders. Local culture shaped during a long, historical process dating back to the beginnings of settlement of the area in 11th century. Since 14th century the area started to be inhabited by ethnically different shepherds people wandering down the Karpaty mountains called *Włosi* (Vlachs) and also by *Rusini* (Ruthenians) as well as people who lived in the land of Cracow region. As the effect of penetration, collision and transformation of various factors, new cultural centers of common character arose despite ethnical differentiation. Among three regions located in the northern, Polish part of the Tatra mountains (*Podhale*, *Spisz* and *Orawa*) *Podhale* was the most original of them. Distant from larger urban conglomerations, situated in wild and difficult to reach territory it shaped its own and peculiar culture holding to the ancestors' tradition. It was not earlier than in the first half of 19th century that researchers got interested in *Podhale*. Professional musicians got especially interested in musical folklore of *Gorals* which was so different from traditional repertoire of lowland regions of Poland. The first written documentations of *Podhale* songs were done at the beginning of 19th century and in the second half of the same century the interest in local culture became particularly intensive. Composers began to note down songs of *Podhale*, e.g. Jan Kleczyński published his transcriptions of *nuty* (literally: *music notes* – local name for melodies) by famous story-teller, fiddler Jan Krzeptowski Sabała (1809-1894) who especially loved ancient melodies. Sabała played *złóbcoki* – local kind of small fiddle carved out of one piece of wood. His followers later called his favorite *notes as notes after Sabała (nuty sabatowe)*. Jan Sabała's son's singing was recorded in 1904 and is considered to be the oldest phonographic registration of Polish traditional music. Two years later in Zakopane Willy Blossfeld recorded *Podhale* music for Ethnological Museum in Leipzig. Excellent, talented fiddler, the Tatra mountains guide and nestor of musical Podhale kin was Bartłomiej Obrochta (1850-1926) who carried on Sabała's musical legacy. His musical temperament and technical skills were of great influence on the level of excellence of musical performance in *Podhale*. Obrochta had many pupils not only in the family. Among them were Bronisława Konieczna-Dziadoń and Stanisław Nędza-Chotarski. Obrochta's performance was recorded on Edison cylinders (in 1914). None of ethnographic regions of Poland has similar to

Podhale number of survived phonographic archival recordings taken before I WW. Unfortunately due to war turmoil none of original and authentic recordings taken during interwar period survived (apart from recordings of Karol Stoch-Waka's band made in Chicago in 1927-1929). This war loss was compensated by activity of Jadwiga and Marian Sobiescy – musicologists from Poznań, who straight after war began field works in their own area and its surroundings. Their efforts led to setting up a four-year project of national Musical Folklore Collecting Campaign in 1950 carried by National Institute of Arts and with cooperation of Polish Radio. In the framework of this action an impressive number of recordings was made, also in Podhale. Until 1956 the number of material recorded in district of Nowy Targ reached over 3100 items. These recordings along with the rest of the Campaign documentation are stored in Sound Collection of the Institute of Arts of the Polish Academy of Sciences¹. Among recordings prepared during the Campaign the registrations taken during The First *Podhale* Contest Show of *Goral* Folk Music Groups in Zakopane which took place on 18-20 April 1952 are outstanding. The Contest was organized to celebrate 15th anniversary of Karol Szymanowski's death. It was a show of still alive and remembered, yet not transformed, as it is nowadays, traditional music which was thriving at that time. The assessment of 24 instrumental bands was carried through by a complex jury consisting of musicians, musicologists, *Podhale* culture experts and also folk musicians. Ensembles that took part in the Contest were of various musical kin that for generations cultivated archaic *notes*. Elder heads of ensembles who usually played first fiddle (*prym*) were active in interwar period and remembered Bartłomiej Obrochta and the atmosphere of Zakopane that influenced surrounding villages. The jury selected following laureates: Obrochta Family Band from Zakopane – first prize; Bronisława Konieczna-Dziadoń's Band from Bukowina Tatrzańska and Maśniak Family Band from Kościelisko – two equivalent second prizes; Chotarski Family Band from Kościelisko and Jan Stachoń-Kaduś's Band from Zakopane-Olcza – two equivalent third prizes. Additionally Duch Family Band from Stare Bystre, Franciszek Polak's Band from Szaflary and Jan Cudzych-Dusa's Band from Biały Dunajec were awarded. Bronisława Konieczna was honored with the prize for the best first fiddler and Władysław Trebunia (10 years of age) from Biały Dunajec was given an award for the youngest contestant. Jakub Konopka (64 years of age) got the prize for the oldest musician taking part in the Show. First fiddlers' style of playing, especially among the older generation, was marked with peculiar, individual

¹ The selection of most interesting recordings of the Campaign are presented on *Muzycy, Muzycy, cos po Was ostanie...* CD (ISPAN Folk Music Collection vol. 4).

interpretation of performed *notes*, various ornamentation, temperament and creating characteristic versions of *notes*' variations. Such features allowed to recognize their masters – teachers and indigenous village. All instrumental bands performing at the Contest were of four-people set. Ancient, three-people set (first fiddler – *prym*, second fiddler – *sekund* and bass) was enlarged with another second fiddler. This change appeared at the end of the 1940s. Second fiddler's function was exact doubling of the first fiddle. Such original accompaniment leading lay in supporting essential melody points in lower octave. In the following years the role of a second fiddler changed and became rhythmically-harmonic complement of bass line. Band set enlarging was justified by musicians as a need of supporting the volume of group, especially when playing to dance. Presentation of playing *złóbcoki* performed by Maśniak Family Band came as a surprise. They reconstructed the style of playing ancient instruments of Sabała times made according to museum prototype. First and both of the second fiddlers were accompanied by so called old, small bass made in style of a cello. It was a three-string instrument held by its player on a shoulder belt additionally leaned on the knees. Even towards the end of 19th century one-string bass was still played as a bourdon accompaniment, but Maśniak Family Band never presented such style. Bass was a harmonic support of *złóbcoki* melody and constantly repeated bass motives (bass ostinato) were strictly connected with melody form. Another variety that appeared during the Show of many bands was performing many different *notes* as one course. Older generation of musicians also yielded to this manner. Bands taking part in the Contest Show basically presented full repertoire of traditional *notes* trying to show their various types of specific regional names. They were marches, so called *notes* for robber dance (*zbójnicki*), wedding *notes*, favorite Sabała *notes* and most often played *notes* for Goral dance – *ozwodne*, *krzesane* and *zielone*. Melodies, rhythms and harmony of the latter are strictly combined with the names of Goral dance figures. The dancer ordered the dance by singing accurate couplet, melody of which immediately determined the type of dance figure. Both *notes* and figures are very typical for the region and do not exist outside of *Podhale*. The Show itself was not a traditional form. Music played service role in social life of villages accompanying weddings, customs and most of all dances on all possible occasions. The Contest Show opened possibilities of promoting Goral (*Podhale*) music in a new way moving it on stage. The question that arises is: Did stepping outside the customary performance lead the Goral music on the right path? In this new competition context musicians gradually drifted away from traditional style of performing. The new form, generation by generation, turned towards artistic shapes of stage performance.