

## IV. Z historii badań nad muzyką Podhala

„Muzyka góralska, zajmująca od stu lat z górą miejsce szczególne w polskiej kulturze, nie tylko przetrwała, ale rozwinęła się dzięki szerokiej fascynacji tym zjawiskiem” (Krzyżanowski 2007, s. 76). Przytoczona opinia w ogromnym skrócie oddaje istotę zjawiska, które dziś określa się mianem „muzyki góralskiej”. Istotnie – muzyka Podhala zajmuje w polskiej kulturze miejsce szczególne. Z jednej strony już od XIX wieku funkcjonowała najpierw jako ważny element kultury wsi, który intrygował pierwszych ludoznawców, następnie jako inspiracja dla polskich kompozytorów, i w tej artystycznej formie jej elementy weszły na stałe do kanonu narodowej muzyki polskiej. Z drugiej strony stała się jednym z emblematów współczesnej góralszczyzny, który do dziś należy do zbioru wiedzy potocznej Polaków. Kiedy na zajęciach z etnografii regionalnej Polski zapytałam studentów, z czym kojarzy im się Podhale, jako pierwsze wymienili Tatry i oscypki, jako kolejną zaś – właśnie muzykę góralską. Oczywiście i oscypek, i muzyka muszą być dziś rozpatrywane jako pewnego rodzaju konstrukty, wytworzone w bardzo konkretnych warunkach przez konkretnych ludzi i w konkretnych okolicznościach historyczno-społecznych. Nie zmienia to jednak faktu, że jako takie na stałe wpisały się w nasze wyobrażenia o Podhalu. Mnie jednak wydaje się szczególnie istotne, że, jak słusznie napisał Tomasz Krzyżanowski, muzyka góralska nie tylko przetrwała, lecz wciąż się rozwijała, podlegała intensywnym zmianom. Choć rzadko pisze się o tym, że góralscy muzykanci przez wieki czerpali z kultur muzycznych sąsiednich regionów, wprowadzali coraz to nowe instrumenty, w końcu sięgnęli po zdobycze muzyki popularnej i rozrywkowej. Nie ma, jak dowodzi Aubert (2007), muzyki „czystej”, dlatego więc ta podhalańska miałaby taka być?

Muzyka Podhala, tak samo jak cały podtatrzeński region, stała się przedmiotem zainteresowania folklorystów, etnografów, podróżników i literatów już niemal dwa stulecia temu. Zainteresowanie to trwało nieprzerwanie przez kolejne dziesięciolecia, przetrwało czasy obu wojen, wzmożło się ponownie w okresie Polski Ludowej. Po 1990 roku jakby na moment zmałało, by po chwili wybuchnąć ogromną liczbą

publikacji, których autorami byli (i są) już nie tylko zewnątrzni badacze, ale najczęściej eksperci podhalańscy.

W tym rozdziale w ogromnym skrócie przedstawię historię badań nad muzyką góralską, są to bowiem treści dobrze udokumentowane i opisane w literaturze muzykologicznej (zob. Chybiński 1927, Mierczyński 1930, Kotoński 1953, Kotoński 1954, Kotoński 1956, Pieśni... 1957, Szurmiak-Bogucka 1959, Chybiński 1961, Szurmiak-Bogucka 1947, Lewandowska 1982, Długołęcka i Pinkwart 1992, Pinkwart 2006). Traktując wybiórczo ogromną liczbę dawnych przekazów, skupię się na wskazaniu, w jaki sposób od XIX wieku kształtował się kanon, czy też schemat, pisania i myślenia o muzyce góralskiej, który w pewnym sensie powielany jest do dziś, zarówno przez muzykologów, jak i góralskich ekspertów. Tak jak wiele elementów góralskiej kultury, tak i muzyka ulegała skonwencjonalizowanej schematyzacji, budowanej na podstawie wcześniejszych tekstów i przekazów, którą cytowany już Zbigniew Libera określał mianem „paradygmatów rozumienia i przeżywania”, pociągających za sobą tworzenie „metatekstów” opisujących „lud i jego ziemię” (1995, s. 140).

### Pierwsi fascynaci i badacze

Pierwsze wzmianki w literaturze dotyczące muzyki podhalańskiej pochodzą z I połowy XIX wieku<sup>1</sup>. Początkowo widziano w niej przede wszystkim „egzotykę, rozumianą jako inność, odstępstwo od normy panującej na nizinnych przeważnie terenach Polski” (Pinkwart 2006, s. 46). Najdawniejsze przekazy pisane odnosiły się właśnie do wspomnianej oryginalności muzyki Podhala, jej dzikości i obcości, czego dowodem może być m.in. *Dziennik podróży do Tatrów* Seweryna Goszczyńskiego z 1832 roku, w którym autor zanotował: „skala jej nie jest rozległa. Śpiewy ich są posępne, wysilone, przeciągłe, wyobrażają niejako hukanie z jego rozgłosem po górach. Jest w nich pewna jednotonność, dlatego uczenie się ich trudne”. A jednak „ożywiają, zachwycają, porywają”. „Muzyka tańca jest zupełnie całkiem oryginalna, niepodobna do żadnej muzyki tego rodzaju; jest niby jednotonna, ale

---

<sup>1</sup> Badacze muzyki góralskiej uznają, że pierwszą informacją o niej, jaka pojawiła się drukiem, jest opublikowany w 1610 roku „anonimowy zbiorek *Co nowego*, a w nim rozdział *Visio macaronica eruditi de Polonia*. Pisze tam autor, że »gdzieś grali i po góralsku«. Nie wiemy wszakże, do jakiego terenu owo góralskie granie się odnosi” (Długołęcka i Pinkwart 1992, s. 7). W tekście nie ma też konkretniejszych opisów owego grania, a zatem należy traktować go jedynie jako wzmiankę i ciekawostkę. Pierwsze opisy muzyki góralskiej faktycznie pochodzą z wieku XIX.

tak różnaita, tak jakoś nieskończona, tak dzika w swoim tonowaniu, że mieszkający nawet od dawna między góralami, wygrać jej nie mogą” (za: Chybiński 1927, s. 7). Goszczyński, uznawany za ojca podhalańskiej etnografii, był jednym z pierwszych pisarzy, który zwrócił uwagę na muzykę Górali. Jego przekazy nie są systematyczne, zawierają raczej szereg subiektywnych refleksji dotyczących melodii i tańców. Znajdziemy w nich informacje o „krakowiakowym duchu” nut góralskich, a także o używanych przez Górali instrumentach (piszczałkach i trąbach pasterskich oraz grających do tańca skrzypcach, gęślach, basach i dudach). Co ciekawe, już u Goszczyńskiego znajdują się opisy męskich tańców po kole, które, jak wynika z jego relacji, musiały być w pewien sposób ułożone, zaplanowane, a więc nie do końca spontaniczne, skoro autor pisze, że tancerze równocześnie podrzucali do góry siekierki, przrzucali się nimi i łapali je w powietrzu. Goszczyński był także pierwszym w dziejach etnografii, który spisał teksty osiemdziesięciu góralskich pieśni (nie zanotował jednak ich melodii). Także pozostali kolekcjonerzy folkloru tamtych czasów spisywali przede wszystkim teksty pieśni i przyśpiewek, co w prosty sposób było odzwierciedleniem ludoznawczych fascynacji ówczesnej inteligencji. Jak pisze Maciej Pinkwart, „kolekcjonowanie ludowych śpiewek stało się powszechnym zajęciem mniej czy bardziej domorosłych etnografów” (2006, s. 46). Spośród nich warto wspomnieć choćby Żegotę Paulego<sup>2</sup> czy Ludwika Zejsznera, autora pierwszej antologii pieśni podhalańskich – *Pieśni ludu Podhalan, czyli górali Tatrów polskich*, wydanej w 1845 roku. U Zejsznera znajdują się także opisy góralskich tańców podobne do tych, które sporządził Goszczyński.

Druga połowa XIX wieku przyniosła pierwsze notacje czysto muzyczne. Te dawne przekazy góralskich melodii zawdzięczamy m.in. księdzu Eugeniuszowi Janocie, który zapisał kilkadziesiąt tekstów wraz z melodiami, a także dźwięki muzyki instrumentalnej<sup>3</sup>. Bardziej systematyczne badania i opracowania góralskiego folkloru w tamtym czasie przeprowadził Oskar Kolberg, który, jak wiemy, osobiście pięciokrotnie odbywał podróże w Tatry, opisując następnie swoje obserwacje w „Ruchu Muzycznym”. Choć wielu współczesnych etnologów w działalności Kolberga widzi dziś przede wszystkim dowód na inteligenckie tworzenie, wymyślanie i konstruowanie kultury ludowej, to muzykolodzy dowodzą, że jego dokonania dotyczące

<sup>2</sup> Autor *Pieśni ludu ruskiego w Galicji* oraz *Pieśni ludu polskiego w Galicji*.

<sup>3</sup> Co ciekawe, jako pierwszy zanotował na także melodie grane przez pasterzy na trombitach.

dokumentacji muzyki ludowej są nie do przecenienia<sup>4</sup>. Dokonał on ważnych zapisów zarówno pieśni, jak i melodii góralskich, które pozostawały w rękopisach aż do 1968 roku, kiedy to Polskie Wydawnictwo Muzyczne wydało tomy 44. i 45. jego *Dzieł wszystkich*<sup>5</sup>. Mnie zapisy Kolberga wydają się szczególnie interesujące z kilku powodów. Po pierwsze, znajdziemy w nich nie tylko notacje, ale też obszernie opisy i subiektywną ocenę zjawisk muzycznych, które z jednej strony wpisują się w mit góralszczyzny, z drugiej zaś – podważają tezy o prapolskim charakterze góralszczyzny i wyjątkowym, zupełnie odrębnym od pozostałych regionów kształcie muzyki podhalańskiej. Według Kolberga muzyka i tańce góralskie odzwierciedlają charakter ludzi gór, którzy naturalnie predestynowani są do muzycznego fachu, posiadają niezwykle zdolności i niemal ponadludzką siłę. Ich nuty i taneczne kroki wypływają wprost z dzikiej przyrody, w jakiej na co dzień muszą funkcjonować. „Taniec i wesołość są ich duszy potrzebą. Ograniczony miejscem, tańczący najczęściej w ciasnych szałasach, Góral stworzył sobie osobny taniec, pełen wysokoków do góry i kręcenia się w miejscu. [...] Jego państwem – powietrze. Sam wysoki, nieba niejako głową chcący sięgnąć, lubi w tańcu wyskakiwać do góry. Zapalczywy w tańcu niesłuchanie, zwłaszcza w młodym wieku, może przez dwie godziny tańczyć prawie bez odpoczynku, podczas gdy również niez mordowany grajek różnie mu od ucha tę samą melodię” (1968, s. 484). O charakterze góralskich pieśni pisał następująco: „Przede wszystkim uderza nas wielka, szalona wesołość, tryskająca przeważnie z tych pieśni. Jest to jakby niepowstrzymany nadmiar życia, wylewający się z szumem i hałasem górskiego potoku, skaczącego po kamieniach, obalającego wszystkie zawady. Estetyki tu niewiele, krzyk straszny – proszę zważyć, że ci Górale śpiewają zwykle głosem tenorowym i w wysokich pozycjach, gdzie nawet dobry śpiewak »teatralny« najczęściej musi używać siły” (tamże, s. 483). Z jednej więc strony, według Kolberga, muzyka góralska odzwierciedla tatrzańską dziką przyrodę i tym samym wyrosły z niej charakter ludzi

<sup>4</sup> W trakcie obchodów roku Kolberga miało miejsce wiele interesujących debat, w których poddawano analizie dokonania tego ludoznawcy. Jedna z nich, w której dobrze widać różną ocenę prac Kolberga, została zarejestrowana przez program II Polskiego Radia: <http://www.polskieradio.pl/8/2222/Artykul/1030601,Oskar-Kolberg-%E2%80%93-wynalazca-polskiej-kultury-ludowej>, [dostęp: 17.08.2017].

<sup>5</sup> Autor jako pierwszy zapisywał miejsce i źródło, z jakiego pochodzi dana notacja. Nie ustrzegł się jednak i błędów. Jak piszą Lidia Długołęcka i Maciej Pinkwart, niejednokrotnie starał się nadać tekstom brzmienie literackie, ponadto melodie umieszczał w sztywnych ramach metro-rytmicznych, obcych góralskim „nutom” (1992, s. 10).

gór, z drugiej jednak, analizując melodie tańców podhalańskich, doszedł do wniosku, że ich charakter nie odpowiada „archaicznej”, rdzennej muzyce tamtych terenów. Znajdował w nim za to powiązania z muzyką innych regionów, m.in. Małopolski, a także z muzyką Karpat i krajów południowosłowiańskich. W tańcach „motywy nie są już tak samodzielne jak w innych pieśniach. Przypomina się tu i kozak, i kołomyjka, i krakowiak, i niekiedy coś węgierskiego. Profesor Kuhač w swym zbiorze podaje również wiele tańców (*poskocznice*) z Banatu, z Bośni, których tematy bardzo są do zakopiańskich podobne i które również tworzą niekiedy całości muzyczne bardzo długie” (tamże, s. 353–354). Oczywiście południowosłowiańskie elementy mogą być traktowane jako dowód na potwierdzenie tezy o wołoskich źródłach muzyki góralskiej i jej pasterskim rodowodzie, co obecnie często jest podkreślane przez podhalańskich muzykantów. Z drugiej jednak strony Kolberg zauważa, że zgóralszczeniu podlegają tam również melodie małopolskie, a nawet szlacheckie. „Krakowiaka [...] improwizują nieraz lub tańczą na tematy znanych krakowiaków [...] ale zmienionych, »zgóralizowanych«, jak się wyraża prof. Chałubiński. [...] Zgóralizowali sobie niektóre znane polonezy. Nazywają je *marszami weselnymi*” (tamże, s. 354). Z przekazów Kolberga wynika, że na Podhalu znane były zarówno rytmy dwudzielne, jak i trójdzielne, grano, śpiewano i tańczono nie tylko te melodie, które nazywano góralskimi, lecz także popularne wówczas w całej Galicji krakowiaki, polki, walce i piosenki niemieckie. Takich informacji nie znajdziemy u późniejszych badaczy. Skąd bierze się ta rozbieżność? Być może wynika ona z tego, że teren badań Kolberga wykraczał znacznie poza to, co określa się mianem „Skalnego Podhala”. Mnie bardziej przekonująca wydaje się jednak teza Timothy’ego Cooleya, który dowodzi, że kanon muzyki podhalańskiej został skonstruowany dopiero kilka dekad po badaniach Kolberga. Kolberg zbierał i notował wszystko, co usłyszał i zobaczył. Następni badacze, o czym będę pisać za chwilę, drogą redukcji wyodrębnili z repertuaru podhalańskiego tylko te elementy, które wydawały im się typowo góralskie, inne niż w pozostałych regionach naszego kraju, w ten sposób kodyfikując zbiór i cechy muzyki Podhala. „Oskar Kolberg i inni [...] zanotowali na Podhalu wiele melodii o metrach trójdzielnych. Czy repertuar muzyków podhalańskich zmienił się z powszechnego, ogólnopolskiego stylu mazurkowo-oberkowego w bardziej odrębny gatunek muzyki Podhala? A może reprezentacja góralskiego repertuaru zmieniała się w czasie? [...] Co skłaniało muzykantów do przejścia od szeroko rozpowszechnionego popularnego stylu w stronę wysublimowanego stylu rozpoznawanego jako regionalny? [...]. Te style i repertuar były kody-

fikowane, kanonizowane i promowane przez obcych i ich interesy przy współpracy największych góralskich muzykantów, co doprowadziło do stworzenia muzyki góralskiej” (Cooley 2005, s. 85).

Ciekawe jest też to, że wśród opisywanych przez Kolberga instrumentów nie znajdziemy tych archaicznych instrumentów pasterskich, które dziś podawane są jako najdawniejsze w muzyce góralskiej, a więc kozy podhalańskiej, piszczałek bezotworowych i z przebierką ani trombit czy rogów. Podstawowym instrumentarium podhalańskim, o jakim pisze Kolberg, są zwykle skrzypce i basy. Na góralskie „orkiestry”, jak nazywał je badacz, „składają [się – przyp. aut.] wyłącznie skrzypce, czyli gęśliki, i basy. Tak w samym Zakopanem, jak we wsiach okolicznych nie zdarzyło mi się spotkać ani rozpowszechnionej dawniej kobzy [!], ani oboju, czy szałamai. Nawet zwyczajna fujarka rzadko się rozlega. Skrzypce drobnego rozmiaru, ale zwyczajne, wyrabiają teraz na Węgrzech w znacznej ilości; tymi posługują się miejscowi »artyści«. Wyjątek »między nimi« stanowi jeden Sabała, który grywa na staroświeckich gęślikach. Są to skrzypczki bardzo małych rozmiarów. [...] Ton ich ostry, nastrój kwintami, tak jak skrzypiec zwyczajnych. Gęśliki, dawniej bardzo używane, dziś wyszły zupełnie z mody” (1968, s. 449).

Choć Kolberg słuchał muzyki góralskiej i oglądał popisy taneczne jedynie podczas specjalnie zorganizowanych dla inteligencji pokazów, jednak jako jeden z pierwszych badaczy starał się w swoich pismach – poza subiektywnymi wrażeniami – poddać analizie charakter melodii, tańców, składów i funkcji poszczególnych instrumentów, zwrócił uwagę na ogromną wariantowość prezentowanych melodii. Wiele z zanotowanych przez niego cech i dziś da się w muzyce Podhala zaobserwować, mówią też o nich sami Górale. Już Kolberg zauważał, że na muzykę góralską wpływ mieli przebywający w Zakopanem inteligenci, czego najjaskrawszym przykładem był Tytus Chałubiński. Jak pisał etnograf, Chałubiński nie tylko instruował muzykantów, jak mają grać, lecz także wskazywał im, jaki repertuar jest najbardziej odpowiedni: „Otóż Słodyczka grywał tę pieśń, ale nie była ona własnością ogółu, nie była popularna. Prof. Chałubiński zachęcił do grania jej, poradził im, jak mają na swych instrumentach rozłożyć basy i teraz jest ona jedną z najulubieńszych. Trzeba ją słyszeć rozlegającą się po górach, gdy z rana po noclegu pochód się rozpoczyna, widzieć ten lud wesoły, słyszeć wykrzyki różnemu pochodowi towarzyszące, aby zrozumieć, jak ta jedna pieśń zlała się z duchem jego” (1968, s. 449). Opisywana przez Kolberga nuta słodyczkowa do dziś jest w stałym repertuarze wszystkich góralskich muzykantów, ale nosi tytuł... *Marsza Chałubińskiego*.

Rzeczywiście Tytus Chałubiński odegrał ogromną rolę w propagowaniu muzyki góralskiej i podhalańskiej kultury w ogóle, nazywany jest nawet „odkrywcą Zakopanego”. Jego słynne tatrzańskie wyprawy z towarzyszeniem „muzyki” Sabały przeszły do historii. Zresztą sam Kolberg nie tylko był uczestnikiem tych wypraw, ale także korzystał z notacji sporządzanych wcześniej przez Chałubińskiego<sup>6</sup>. Sądzę też, że to właśnie Chałubiński w dużej mierze przyczynił się do skonstruowania kanonu muzyki podhalańskiej, a przynajmniej do zapoczątkowania działań do tego prowadzących. To dzięki „odkrywcy Podhala” pod Tatry przyjechali Ignacy Jan Paderewski<sup>7</sup> czy Jan Kleczyński – publicysta, kompozytor i pianista, który jako pierwszy podjął się próby artystycznego opracowania melodii góralskich. Kleczyński prowadził też profesjonalne badania etnomuzykologiczne, których wyniki opublikował w XII roczniku „Pamiętnika Towarzystwa Podhalańskiego” w 1888 roku w pracy zatytułowanej *Melodie zakopiańskie i podhalańskie*. Moim zdaniem Kleczyński otworzył nową generację badaczy muzyki Podhala, przy pomocy Chałubińskiego stworzył podstawy kanonu pisania, mówienia i myślenia o tym, czym owa muzyka jest. Oczywiście korzystał ze spostrzeżeń starszych kolegów, na przykład wtedy, gdy dostrzegał związki między muzyką a tatrzańską przyrodą: „Gdy Kleczyński słuchał »dzikiej« gry Sabały, wydało mu się [...], że »związek między jego muzyką a tą dziką naturą jest czemś nierozzerwalnem«” (Chybiński 1927, s. 16), lub wtedy, gdy zgodnie z romantycznym duchem swoich czasów pisał, że „[...] »niejedna melodia jest przepysznyim starożytnym jakimś zabytkiem«” (za: Chybiński 1927, s. 17). Jednak to ten autor jako pierwszy podjął próbę całościowej charakterystyki muzyki wokalne i instrumentalnej, opisał też poszczególne melodie, instrumentarium, przedstawił najważniejszych góralskich muzykantów. Niezwykle ważne jest to, że

---

<sup>6</sup> O tym, skąd czerpał materiał muzyczny, sam Kolberg pisał tak: „Co do notowania. [...] Ma ono trzy źródła. Najpierwszym był szanowny profesor Chałubiński, który pierwszy tymi melodiami się zajął i szkic wielu tematów przez siebie zapisywanych pokazał mi przed pięciu laty w Warszawie. Drugim źródłem były moje własne notatki, złożone [...] z nowych, spisanych przez mnie bądź na wycieczkach, bądź na prywatnych posiadach z Bartkiem, Sabałą starym i młodym, Jarząbkim itd. Trzecim źródłem był znany artysta i kompozytor I.J. Paderewski, który niektóre tematy niezależnie »ode mnie« notował, a w wycieczce wspólnie odbytej do okolic Zakopanego czynnie mi w »notowaniu« pomagał” (Kolberg 1968, s. 484).

<sup>7</sup> Wizyta Paderewskiego na Podhalu zaowocowała powstaniem zbioru *Album tatrzańskie* inspirowanego folklorem góralskim. Paderewski także pomagał Kolbergowi w notowaniu nut słyszanych podczas górskich wędrówek i na posiadach (Kolberg 1968, s. 484).

Kleczyński działał w momencie, kiedy Podhale stało się już miejscem prawdziwie popularnym, dziś powiedzielibyśmy: turystycznym. Liczba przyjezdnych panów była wówczas tak duża, a ich obecność tak powszechna, że obcy stali się elementami codzienności zakopiańskich Górali. W ślad za pomysłami „koncertów góralskich” Chałubińskiego poszli i inni przyjezdni, więc Górale chętnie prezentowali swoją muzykę w nowym – pokazowo-turystycznym – kontekście. Taką właśnie muzykę badał i Kleczyński, i jego następcy. Warto też zauważyć, że melodie spisywane i analizowane zarówno przez niego, jak i kolejnych badaczy, pochodziły przeważnie z Zakopanego i od tych samych muzykantów, którzy zostali ulubieńcami inteligencji i ku ich ucieście oraz zaspokojeniu badawczych potrzeb grywali przez kolejne półwiecze. Do muzykantów tych należał przede wszystkim legendarny Jan Krzeptowski Sabała, a później jego następcą Bartłomiej, zwany Bartusiem, Obrochta<sup>8</sup>. Kleczyński nie tylko zapisywał muzykę góralską (zresztą wiele z zanotowanych przez niego melodii do dziś pozostaje w podhalańskim repertuarze), lecz także opisywał, w jaki sposób ta muzyka w zetknięciu z przyjezdnymi była negocjowana, w jaki sposób powstawała na styku tego, co lokalne i tego, czego oczekiwali goście z miast. Mam zatem wrażenie, że Kleczyński stworzył doskonałą podstawę, na której badacze I połowy XX wieku (Adolf Chybiński i Stanisław Mierczyński) skonstruowali już wyraźnie skodyfikowany kanon muzyki Podhala.

Zanim omówię działalność Chybińskiego i Mierczyńskiego, zatrzymam się jeszcze na moment, by wskazać na dwie ważne zmiany, jakie wraz z początkiem XX wieku pojawiły się w badaniach dotyczących muzyki Podhala. Po pierwsze, Juliusz Zborowski, stojący na czele grupy zbierającej folklor ziem górskich z ramienia Sekcji Ludoznawczej Towarzystwa Tatrzańskiego, przywiózł na Podhale fonograf. Zborowski co prawda zajmował się badaniem podhalańskiej gwary, ale, jak pisał Chybiński: „sam [...] będąc muzycznym rozprzestrzenił swą zbierawczą pracę na muzykę. Dowodzi to wielkiego zmysłu orjentacyjnego, że obrał sobie za medjum śp. Bartusia Obrochtę, obok wielu śpiewaków góralskich. Wówczas to Obrochta, zrozumiawszy celowość tego aparatu, nazwał fonograf »niegłupią trąbą«. Tak powstał zbiór wałków fonograficznych [...], którym posługiwał się od r. 1920 także autor niniejszego studjum” (Chybiński 1927, s. 20). Zborowski, zapraszając do siebie muzyków, a także jeżdżąc po wsiach, dokonał nagrania blisko stu melodii, z których

---

<sup>8</sup> W połowie XX wieku ich rolę przejął Tadeusz Gąsienica-Giewont.



korzystał nie tylko Adolf Chybiński, ale też wielu następnych badaczy<sup>9</sup>. Na większości nagrań znalazły się nuty Bartusia Obrochty<sup>10</sup>.

Lata międzywojenne przyniosły też pierwszą publikację autorstwa rodowitego Górala – Józefa Kantora. Jego tekst zatytułowany *Pieśni i muzyka ludowa Orawy, Podhala i Spisza* został opublikowany w 1920 roku i choć dość chaotycznie próbuje on systematyzować góralskie pieśni i tańce, jest niezwykle interesującym dokumentem etnograficznym. Pomimo tego, że autor deklaruje: „Nie jestem znawcą muzyki, odczuwam tylko jej piękność, może zbyt jej pochlebiam, oceniając ją, jako Podhalańca” (1920, s. 204), nie odnajdziemy w jego opisach niemal niczego, czego wcześniej nie napisaliby przyjezdni inteligenci. Już w tej pierwszej opublikowanej góralskiej pracy dotyczącej muzyki podhalańskiej nastąpiło całkowite przejęcie zewnętrznego, ludoznawczego punktu widzenia. Autor zresztą tego nie kryje, wręcz przeciwnie, z niezwykłą erudycją i dumą cytuje Kolberga, Kleczyńskiego, Janotę i wielu innych. Doprawdy imponująca jest jego znajomość literatury. Tak jak oni, Kantor wskazuje na naturalną predestynację Górali do muzykowania, na inspiracje płynące z nieokiełznanej górskiej przyrody, a także na prapolskość swojej rodzimej muzyki. O pieśniach pisze, że „na ich ród nietylko słowiański, ale czysto polski, podhalański wskazuje sama treść ich, budowa, forma [...], ale ogół, masa cała tych piosenek jest czysto polska. Ale w niektórych, np. w weselnych, odzywa się staropolska pieśń dworu szlacheckiego” (tamże, s. 183). Idzie dalej, pokazując, jak chciałby Herder, że właśnie pod strzechami góralskich chat przetrwały te najdawniejsze polskie pierwiastki: „Wygmana, czy zapomniana na dworach szlacheckich, ta pieśń, schroniła się na Podhale, do izb sołtysich najpierw, a stąd poszła i do honornych, bogobojnych gazdów i do dziś dnia została w dawnej swej szacie i przypomina [...] te staroświeckie czasy” (tamże, s. 184). Co prawda Kantor także zauważa, że w nutach podhalańskich słychać elementy muzyki innych narodów, ale nawet „jeśli są w nich motywa słowackie czy madziarskie, toć przecie tyloletnia, kilkuwiekowa ciągła styczność wzajemna tego ludu ze sobą, musiała poniekąd nabrać w sobie pewnych cech obcych”

---

<sup>9</sup> Oczywiście woskowe wałki szybko uległy zniszczeniu, ale dzięki rozwojowi technik fonograficznych udało się w latach 70. przegrać zbiory Zborowskiego na taśmę magnetofonową (Długołęcka i Pinkwart 1992).

<sup>10</sup> Jak piszą Aleksandra Szurmiak-Bogucka i Jacek Jackowski we wstępie do wydanej przez Instytut Sztuki PAN i Muzeum Tatrzańskie płyty zawierającej najdawniejsze zarejestrowane melodie Podhala, pierwszego nagrania śpiewów podhalańskich dokonał już w 1904 roku Roman Zawiliński (Szurmiak-Bogucka, Jackowski 2015), (por. Dahlig 1997).

– zauważa rozsądnie. Ale zaraz dodaje: „Jednak podłoże ich jest polskie” (tamże, s. 204). Muzyka, według jego przekazu, czerpie swą siłę, niezwykłość i dzikość z tatrzańskich hal, bo to „tu [...] zaprawiał się młody »honielnik« na »juhasa-siuhaja«, a młody juhas na zbójnika, kiedy w sobie nieodpartą chęć do swobody bezgranicznej poczuł. Tu uczył się zwyciężać przeszkody, patrzeć nieustraszonym wzrokiem w majestatyczność przyrody, rzucać się w niebezpieczeństwa, wzorem swego »bacy« próbować się z juhasami obcymi [...] lub z niedźwiedziem i wychodzić z tych walk zwycięsko, boć siły miał sporo w sobie, gdy pojadł. [...] I wesoło mu wtedy było na świecie, to też »gwizdoł se a śpiewoł«” (tamże, s. 191). W swoich opisach Kantor bywał niezwykle romantyczny: „Na hali i wśród wsi pieśnią umilają sobie pasterze czas, bo zdaje im się, że na ich śpiew odpowie im nie tylko w dali pasący juhas, pasterz czy pasterka, ale głos ich »ozlegnie sie« pod regłami, poniesie ich śpiew wiatr po lesie, po zboczach gór, upłazach, po wysokich perciach i wtedy mają to błogie uczucie, że wszystko dokoła nich żyje [...], że cała wogóle przyroda z nimi żyje, czuje, raduje się i smuci” (tamże, s. 190). Nową treścią zawartą w jego publikacji jest przekonanie, że tak naprawdę muzykę góralską rozumieją i doceniają tylko Podhalanie. Tym samym jakby krytykuje wszystkich cytowanych wcześniej niegóralskich autorów, kiedy pisze, że „krytyk-estetyk muzyki nie znajdzie tu zadowolenia, bo wysuwa się ta muzyka od wszelkich reguł muzycznych, bo one bez znajomości kanonu muzycznego i przepisów choreograficznych są śpiewane, grane i tańczone. Estetyki tu niewiele [...], tu życie, przyroda cała górską jawi się nam. Słyszać w tej muzyce i ryk halnego wiatru i głuchy szum lasu i srebrny szelest potoków zmieszany ze śpiewem drozdów czy »sałaśników«, a wszystko to śpiewane i grane w pozycjach wysokich<sup>11</sup>. Chcąc ją zrozumieć [...] tu konieczną jest rzeczą posiadać zdolność wczuwania się w stany duszy podhalańskiej, pokochać ją wraz z jej muzyką” (tamże, s. 198). Z takim przekonaniem o niedostępności dla ogółu piękna i mądrości góralskiej muzyki podczas moich badań spotkałam się wielokrotnie. Jest to pogląd, który podhalańscy muzycy powszechnie dziś wyznają i m.in. dlatego

---

<sup>11</sup> Warto zwrócić uwagę, jak podobna jest ta wypowiedź do słów Kolberga, które przytaczałam kilka stron wcześniej. Trudno wątpić w bezpośrednie inspiracje: „Przed wszystkim uderza nas wielka, szalona wesołość, tryskająca przeważnie z tych pieśni. Jest to jakby niepowstrzymany nadmiar życia, wylewający się z szumem i hałasem górskiego potoku, skaczącego po kamieniach, obalającego wszystkie zawady. Estetyki tu niewiele, krzyk straszny – proszę zważyć, że ci Górale śpiewają zwykle głosem tenorowym i w wysokich pozycjach, gdzie nawet dobry śpiewak »teatralny« najczęściej musi używać siły” (Kolberg 1968, s. 483).