

ZBIGNIEW JERZY PRZEREMBSKI

UNIwersytet Wrocławski

MUZYKA LUDOWA PO OBU STRONACH TATR – PODOBIENSTWA, RÓŻNICE, ZWIĄZKI, KIERUNKI ODDZIAŁYWAŃ

Od czasów przyjazdów, a jeszcze bardziej wraz z momentem osiedlenia się w Zakopanem słynnego lekarza i botanika Tytusa Chałubińskiego (a więc w l. 1873–89)¹, w kręgach odwiedzających Tatry i Podhale przedstawicieli elit artystycznych, literackich i naukowych (wówczas głównie warszawskich i krakowskich) zaczęto zwracać uwagę na kulturę góralską, w tym muzyczną. Zaciekawienie tego rodzaju początkowo rozbudzał w „gościach” sam „król Tatr”, jak nazywali górale podhalańscy Chałubińskiego, zabierając ich na swe tatrzańskie wyprawy, w których uczestniczyli też m.in. przewodnicy i muzykanci, a także urządzając w swym zakopiańskim domu „posiady” z udziałem muzykantów i tancerzy góralskich².

W dwudziestoleciu międzywojennym zainteresowanie to wzrosło, zauważano specyfikę muzyki Podhala: w sposób bardziej emocjonalny pisał o jej rozumieniu i odczuwaniu „tajemnym jakimś instynktem rasy” Karol Szymanowski³, lub bardziej racjonalny – Adolf Chybiński zwracający uwagę na oryginalną melodykę, tonalność, nieregularności metryczne i budowy formalnej, specyficzne cechy wykonawcze ludowej pieśni i muzyki Podhala⁴. Również Stanisław Mierczyński, warszawski muzyk grający wiele lat na skrzypcach w kapeli góralskiej, autor m.in. *Muzyki Podhala*, zbioru melodii granych przez podhalańskie kapele, zapisanych od najslawniejszego wówczas skrzypka góralskiego Bartłomieja Obrochty, zauważył, że podhalańskie melodie wykazują „zasadnicze różnice w treści, formie, jak i charakterze” w stosunku do melodii z innych regionów Polski. Przyczyny tego zróżnicowania widział w od-

1 Por.: Zofia Radwańska-Paryska, Witold Henryk Paryski, „Chałubiński Tytus”, w: *Wielka Encyklopedia Tatrzańska*, Poronin 1995, s. 139.

2 Por.: Stanisław Mierczyński, „Muzyka Podhalańska”, *Wierchy* 10 (1932), s. 73–74; Lidia Długolecka, Maciej Pinkwart, *Muzyka i Tatry*, Warszawa–Kraków 1992, s. 11–12.

3 Karol Szymanowski, „Przedmowa”, w: Stanisław Mierczyński, *Muzyka Podhala*, Warszawa 1930, s. VII.

4 Adolf Chybiński, „O muzyce górali tatrzańskich”, w: tegoż, *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*, red. Ludwik Bielański, Kraków 1961, s. 94–96.

dzieleniu geograficznym i wynikającej stąd wielowiekowej niedostępności Podhala, ale też specyfice psychicznej górali kształtowanej przez trudne warunki życia, górski krajobraz, w końcu także „zmysł artystyczny” Podhalan. Podkreślił wszakże przy tym wpływy sąsiednich regionów i krajów, które jednak „zostały na Podhalu «zgóralizowane», przerobione na swój rodzimy sposób, nadając im wyraźne piętno podhalańskie”⁵.

W dwudziestoleciu międzywojennym ugruntowało się w sferach odwiedzających Zakopane przedstawiciele inteligencji, zwłaszcza artystycznej i literackiej, złudne przekonanie o dawnym rodowodzie góralskiej kultury ludowej, w tym folkloru, sięgające jeszcze czasów Stanisława Witkiewicza i jego koncepcji stworzenia tzw. stylu zakopiańskiego opierającego się na wzorach czerpanych z góralskiego budownictwa i sztuki⁶. Rozpowszechnił się nawet pogląd, iż pod Tatrami, dzięki wielowiekowej izolacji geograficznej i kulturowej regionu, przetrwały dawne cechy polskiej kultury, określane nawet jako „prapolskie” czy „lechickie”⁷. Takie myślenie w odniesieniu do ludowego rzemiosła (zwłaszcza budownictwa), sztuki i gwary, sięgało co najmniej początków XX wieku. Michał Brensztein pisał wręcz, że „ziemia podhalańska odegrała rolę doskonale zabezpieczonego śpichlerza, a górale wybornych i troskliwych depozytariuszy, którym obok prastarego naszego stylu zawdzięczamy jeszcze dochowanie w nieskażonej czystości żywej mowy «złotego wieku» naszej literatury”⁸.

Tego rodzaju poglądy odnosiły się też do muzyki ludowej. Pojawiały się głosy ubolewające, iż „pradawna” muzyka górali podhalańskich zanika, wypierana przez różnego rodzaju obce wpływy, związane z wędrownymi zarobkowymi górali, służbą w wojsku czy rozwojem turystyki. Wypowiadał się na ten temat Karol Szymanowski, którego martwiło coraz częstsze w tych czasach granie, nawet na weselach „obrzydłych walczyków i polek, niemożliwych wprost do zniesienia w wykonaniu góralskiej kapeli”⁹. Niepokoiło go, że „płaska [...] «dólska» nuta uparcie i wytrwale stara się wyrugować” tradycyjne, archaiczne góralskie wątki muzyczne („nuty”), „które w niekniętej, tradycyjnej formie przechowuje, jak skarb bezcenny, jedyny dziś duchowy spadkobierca i dziedzic Sabały – stary Bartek Obrochta z Kościelisk”¹⁰. Również

5 S. Mierczyński, op. cit., s. 65–66.

6 Jan Majda, *Góralczyzna w twórczości Stanisława Witkiewicza*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 96–97.

7 Ibid.

8 Michał Brensztein, „Styl polski (w obronie zakopiańszczyzny jako stylu «polskiego»)”, *Ateneum* 1 (1903) zesz. 4, s. 102–103. Trzeba jednak przypomnieć, że już w XVII w. zdawano sobie sprawę z odmienności ogólnie zapewne pojmowanego stylu wykonawczego muzyki góralskiej. Może o tym świadczyć stwierdzenie anonimowego żaka krakowskiego, który w trzeciej ćwierci tego stulecia napisał w *Visio macaronica eruditi di Polonia*, że „grali i po góralsku”, zob.: *Co nowego. Zbiór anegdot polskich z r. 1650*, wyd. Aleksander Bruckner, Kraków 1903, s. 7, 106; Zbigniew Jerzy Przerembski, „Visio «macaronica» muzyki góralskiej”, w: *Europejski repertuar muzyczny na ziemiach Polski*, red. Elżbieta Wojnowska, Ludwik Bielawski, J. Katarzyna Dadak-Kozicka, Warszawa 2003, s. 253–266.

9 Karol Szymanowski, „O muzyce góralskiej”, *Pani* 3 (1924) nr 8–9, s. 8.

10 Ibid.

zdaniem Adolfa Chybińskiego Bartłomiej Obrochta, zwany na Podhalu Bartusiem, to „*honoris causa* konserwator zabytków góralskiej muzyki”¹¹, który na skrzypcach „wygrywał duszę Tatr, ludu i starodawnych czasów”¹².

Studia nad źródłami pieśni podhalańskich przyczyniły się jednak do zmiany stanowiska Chybińskiego w tej kwestii i do przekonania także Szymanowskiego, że nie jest muzyka Podhala „jakąś szczęśliwie z zamierzchłej przeszłości uratowaną «prapolską» muzyką”, a jej odrębność od muzyki ludowej z innych polskich regionów wynika z pogranicznego położenia tego regionu i przenikania się elementów różnych kultur narodowych i regionalnych¹³.

Chybiński miał świadomość złożoności folkloru muzycznego Podhala pod względem repertuaru i stylu, powodowanej właśnie położeniem na pograniczu krajów, kultur, regionów. Dostrzegał w muzyce góralskiej „wiele zabytkowych cech staropolskich” z jednej strony i „wpływy polskie, ruskie (łemkowskie) i słowackie” – z drugiej¹⁴. Zastanawiał się też, „czy oryginalność melodii górali tatrzańskich leży w ich prymitywno-archaicznym charakterze, czy też w zabarwieniu przez obce pierwiastki. Najprawdopodobniej w jednym i drugim”¹⁵.

Badacz ten zwrócił uwagę na zmienność ludowej muzyki podhalańskiej w czasie, że już w dwudziestoleciu międzywojennym odróżniano tę „dawniejszą”, „staroświecką”, ginącą, od tej „dzisiejszej”, i że są to ogólnie typowe dla procesów kulturowych „fazy rozwojowe”, niezależne od epoki¹⁶. Mając na uwadze osiedlanie się na Podhalu w różnym czasie różnych grup narodowych i etnicznych, zauważył, że styl tamtejszej muzyki ludowej „nie mógł od samego początku być jednolity i uzasadniać nazwę «muzyka podhalańska», zanim nie nastąpiło ściśle zespolenie wszystkich rasowych i etnicznych czynników, które zetknęły się z sobą na terenie Podhala”¹⁷. Stwierdza też: „Ten styl, który zwykliśmy nazywać «stylem podhalańskim», nie jest zjawiskiem pierwotnym, jak np. muzyczny styl mazurski, lecz zjawiskiem wtórnym, powstałym przez osmozę kilku pierwotnych stylów”. Uformowanie się tak rozumianego stylu podhalańskiego datuje na, prawdopodobnie, wiek XVII lub przełom XVII i XVIII¹⁸.

Jednak Włodzimierz Kotoński zauważa: „Muzyka góralska w jej obecnej postaci, z wysoko rozwiniętą wielogłosowością wokalną, «instrumentacją» i śmiałą harmoniką

11 Adolf Chybiński, „Ujemne wpływy na melodie ludowe Podhala”, *Przegląd Muzyczny* 1919 nr 13–14, s. 7.

12 Adolf Chybiński, „Wspomnienie o Bartłomieju Obrochcie”, *Wierchy* 4 (1926), s. 152.

13 Zob.: Adolf Chybiński, „Karol Szymanowski a Podhale”, *Wierchy* 16 (1938), s. 24.

14 A. Chybiński, „O muzyce górali tatrzańskich”, op. cit., s. 97.

15 Ibid., s. 98.

16 Adolf Chybiński, „O źródłach i rozpowszechnieniu dwudziestu melodii ludowych na Skalnym Podhalu”, w: tegoż, *O polskiej muzyce ludowej*, op. cit., s. 115.

17 Adolf Chybiński, „Ze wstępu do studiów nad muzyką ludową Skalnego Podhala”, w: tegoż, *O polskiej muzyce ludowej*, op. cit., s. 164.

18 Ibid.

jest właściwie bardzo młoda”¹⁹. Zdaniem tego badacza i kompozytora, w połowie XX w. podhalańska muzyka instrumentalna znajdowała się „w stadium największego rozkwitu”, po rozwoju, jakiemu ulegała przez pięćdziesiąt–siedemdziesiąt lat. Muzyka wokalna zaś miała osiągnąć apogeum rozwoju „nieco wcześniej”²⁰.

Zatem rozwój ten mógł być zapoczątkowany w czasach Chałubińskiego. Warszawski doktor, jak już było wyżej wspomniane, organizował wycieczki w Tatry, w których „panom” towarzyszyli góralscy przewodnicy i muzykanci, w tym stary Sabała i młody Bartuś Obrochta. Podczas tych wypraw, zwykle kilkudniowych, zdarzała się niepogoda, którą trzeba było przeczekać. Nierzadko siedział wtedy Chałubiński z Bartusiem w szałasie na hali lub w skalnej kolebie, i, jak pisze Stanisław Mierczyński, „zdajali”, „urabiali” góralskie „nuty”, a także i figury tańca zbójnickiego²¹. Można przypuszczać, że melodie te grał później Bartuś będący, zdaniem Chybińskiego „upartym konserwatystą, stroniącym od wszystkiego, co nie łączyło się z jego młodością”²². Prawdopodobnie tego rodzaju melodią jest tzw. *Marsz Chałubińskiego* (z tekstem Kazimierza Przerwy-Tetmajera, o incypicie: „Hej, idem w las”). Jan Kleczyński określił ją jako „nutę” Słodyczkową, bardzo dawną, odkrytą „jednak dopiero przez profesora Chałubińskiego zaraz w pierwszych latach jego bytności w Zakopanem” – grywał ją „Jędrzej Słodyczka, rozumny góral ze wsi z Bystrego, który, będąc małym chłopcem, nauczył się tej melodii od swego dziadka”²³. Zdaniem Stanisława Mierczyńskiego, opierającego się na świadectwie Bartusia Obrochty, została „uzdajana” przez tego i innych muzykantów w czasie jednej z tatrzańskich wycieczek – na cześć Chałubińskiego²⁴.

Jak zatem przedstawiał się muzyczny folklor Podhala wcześniej? Z około połowy XIX w. mamy świadectwo Oskara Kolberga, który co prawda nie badał tego regionu szczególnie dokładnie, ale był tu co najmniej pięciokrotnie (w 1843, 1857, 1861, 1862 i 1863 r.). Badacz ten pisze:

Tak w szałasach jak i po wsiach słyszeć się dają pieśni, które są po większej części wariantami, i to mniej zajmującymi, znanych mi już z nizin. I w szałasach na wysokich szczytach nawet, koczując parę razy przy ognisku z góralami, nic innego słyszeć mi się nie zdarzyło. [...] Tempo i akcent śpiewek przypominają krakowiaka, polkę, obertasa, a nawet mazura²⁵.

19 Włodzimierz Kotoński, „Uwagi o muzyce ludowej Podhala”, cz. I, „O «nutach» góralskich”, *Muzyka* 4 (1953) nr 5–6, s. 20.

20 Ibid., s. 21, 22–23.

21 S. Mierczyński, „Muzyka Podhalańska”, op. cit., s. 74.

22 A. Chybiński, „Wspomnienie o Bartłomieju Obrochcie”, op. cit., s. 152.

23 Jan Kleczyński, „Melodie zakopiańskie i podhalskie”, *Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego* 12 (1888), s. 43, 88.

24 S. Mierczyński, „Muzyka Podhalańska”, op. cit., s. 72; por. L. Długołęcka, M. Pinkwart, op. cit., s. 14. W odniesieniu do tej melodii Adolf Chybiński kontrowersyjnie zauważył: „jak wiemy – lud nie tworzy, lecz tylko przetwarza. «Uzdajanie» marsza polegało tylko na złożeniu jego dwóch części z dwóch różnych melodii i ich wariantów na sposób praktykowanych przez muzykantów wiejskich wszędzie i od dawna”, A. Chybiński, „O źródłach i rozpowszechnieniu”, op. cit., s. 122.

25 Oskar Kolberg, „Korrespondencya” [list z Wiednia z 11 IX 1857 r.], *Ruch Muzyczny* 1 (1857) nr 26, s. 203, 204.

W połowie ostatniej ćwierci tegoż XIX stulecia Jan Kleczyński zauważa, iż „w niektórych tylko melodiach przebija zupełnie już samodzielność i charakter wyłącznie okolicom podhalańskim właściwy”²⁶. Pokrewieństwo dużej części podhalańskich pieśni z repertuarem innych regionów Małopolski czy nawet innych dzielnic kraju potwierdzają zresztą dziewiętnastowieczne zbiory pieśniowe²⁷. Również Chybiński stwierdził że „materiały melodyczne pochodzące z Krakowskiego i mające bądź cechy starsze, bądź nowsze, są na Podhalu co najmniej dość obfite”²⁸. Ludwik Bielawski zwrócił jednak uwagę, że rytmika krakowiakowa, ograniczająca się w naszym kraju do regionów południowych, zwłaszcza zaś Krakowskiego, na Podhalu jednak nie łączy się z „tendencjami rytmicznymi” właściwymi dla Małopolski, lecz dla Słowacji i Węgier²⁹.

Studia źródłowe doprowadziły Chybińskiego do wniosku, że zasięg melodii znanych na Podhalu na północ od tego regionu jest „bardzo krótki”, na południe natomiast rozległy, sięgając Słowacji, Moraw, Węgier, Huculszczyzny, Łemkowszczyzny, Wołoszczyzny, Rumunii, Siedmiogrodu, Jugosławii³⁰. Znaczna większość przebadanych przez niego melodii została przejęta ze Słowacji, sporo z nich także z Węgier, niektóre zaś z Moraw i z rumuńskiej Wołoszczyzny. O ich pochodzeniu mogą, choć nie muszą, świadczyć nazwy nadawane im przez samych górali, jak np. „nuta” peszteńska, spiska, czarnogórska, luptowska, orawska³¹. Wcześniej o istnieniu większej liczby melodii słowackich i węgierskich na Podhalu wspominał też Jan Kleczyński³². Melodie te mogły być rozpowszechniane przez wędrownych Cyganów³³, przynoszone na Podhale ze Słowacji przez zbójników³⁴, ale przede wszystkim przez górali powracających z pracy zarobkowej na Słowacji czy Węgrzech.

26 J. Kleczyński, op. cit., s. 39–102.

27 Zob.: Oskar Kolberg, *Góry i Pogórze*, red. Zbigniew Jasiewicz, Danuta Pawlak, Elżbieta Miller, Wrocław–Poznań 1968 (= Dzieła wszystkie 44–45). W tomach tych oprócz pieśni zebranych w regionie przez Kolberga znajdują się też zbiory innych osób – rękopiśmienne (Zofii Urbanowskiej) lub publikowane (Zegota Pauli, *Pieśni ludu polskiego w Galicyi*, Lwów 1838; Ludwik Zejsner, *Pieśni ludu Podhalańskich czyli górali tatrowych polskich*, Warszawa 1845). W odniesieniu do zapisów melodii pieśniowych z XIX w. trudno wnioskować o większym czy mniejszym w nich udziale specyficznych dla Podhala wolnometrycznych niektórych „sabałowych” czy „ozwodnych” (i też „sabałowych”) o pięciotaktowych członach muzycznych – z uwagi na nierzadkie wówczas błędne ich transkrybowanie. Na ogół natomiast nie budzi zastrzeżeń kształt linii melodycznej. Wyodrębniony z tego punktu widzenia skrajnie descendentalny w polskim folklorze muzycznym melodyczny styl góralski (zob.: Zbigniew J. Przeremski, *Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych*, Warszawa 1994), przeważający w podhalańskiej dokumentacji pieśniowej w XX w., we wcześniejszych źródłach pojawia się rzadko, częsty jest natomiast w dziewiętnastowiecznych zapisach słowackiego folkloru muzycznego, por.: Oskar Kolberg, *Materiały do etnografii Słowian zachodnich i południowych*, cz. II, *Czechy, Słowacja*, zbr. i opr. Elżbieta Miller, Poznań 2001 (= Dzieła wszystkie 59/2).

28 A. Chybiński, „O źródłach i rozpowszechnieniu”, op. cit., s. 116–117.

29 Ludwik Bielawski, „Krakowiak u Chopina”, w: tegoż: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Warszawa 1999, s. 143.

30 A. Chybiński, „O źródłach i rozpowszechnieniu”, op. cit., s. 141.

31 Ibid., s. 129.

32 J. Kleczyński, op. cit., s. 117.

33 A. Chybiński, „O źródłach i rozpowszechnieniu”, op. cit., s. 129.

34 Ibid., s. 138.

Adolf Chybiński w listach do Ludwika Bronarskiego³⁵ z 1933 r. wspomina o swoim artykule poświęconym zasięgom tradycyjnych wątków muzycznych znajdujących się też w repertuarze górali podhalańskich, niejednokrotnie już wyżej przywoływanym, który miał się wkrótce ukazać w *Kwartalniku Muzycznym*³⁶, ale też być częścią planowanej większej pracy o muzyce ludowej Podhala³⁷. Jak pisze, do dwudziestu zamieszczonych w tym tekście melodii mógłby „dodać obecnie dalszych 30”, a to w kontekście południowoeuropejskich wpływów na repertuar podhalański: „między wydanymi w XVIII wieku melodiami wołoskimi, zebranymi w Rumunii przez niemieckiego geografa, znajdujemy melodie «podhalańskie» w wiernym brzmieniu i zgodnym z obecnymi melodiami «góralskimi»”³⁸. Chodzi tu o Frantza Josepha Sulzera i wydany przez niego zbiór *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens*³⁹. W innym liście Chybiński podkreśla:

Przecież u nas wszystko, co pochodzi z Podhala, jest uważane za „cudo, cudecko”, tak oryginalne, że nic podobnego nawet w świecie itd. Tymczasem rzecz się ma bardzo inaczej. Wołoszczyzna, Rumunia, Bukowina, Huculszczyzna, Siedmiogród, Węgry, Słowaczyna, Chorwacja, Morawy, Łemkowszczyzna galicyjska i zakarpacka... Dlatego Podhale w Polsce jest tak oryginalne, jak nic innego w Polsce. Podhalanie przynosili zza Tatr nie tylko złoto, talary, ornaty (na gorsety dla góralek), sukno, ale także instrumenty muzyczne i melodie. Teraz oczywiście są ich⁴⁰.

Kwestia odwrotnego kierunku wpływów jest mniej znana, wymaga jeszcze badań. Ważne miejsce w folklorze Podhala zajmuje tradycja zbójnicka, bohaterem niezliczonych podhalańskich ballad jest przede wszystkim autentyczny słowacki harnaś – Janosik, działający niecałe dwa lata (1711–13) w Słowacji, co wielce nieproporcjonalne do jego legendarnej sławy i miejsca w folklorze po obu stronach Tatr⁴¹. Niemniej w podhalańskich tekstach pojawiają się miejscowe realia. Ponadto, jak zauważyła Viera Gašparíková, niektóre elementy ich fabuły, powstałe na Podhalu, tylko w tym regionie funkcjonują, nie przeniknęły na południową stronę Tatr⁴². Słowackie, głównie „towarzystwo” zbójcekie, przedstawiają podhalańskie obrazy na szkle (zresztą po-

35 Bardzo dziękuję Pani Doktor Małgorzacie Sieradz za wskazanie mi fragmentów tych listów odnoszących się do muzyki Podhala.

36 Adolf Chybiński, „O źródłach i rozpowszechnieniu dwudziestu melodij ludowych na skalnem Podhalu”, *Kwartalnik Muzyczny* 5 (1933) nr 17/18, s. 48–65.

37 Zachowane materiały do tej monografii, obok wznowień innych tekstów, ukazały się w zbiorze: A. Chybiński *O polskiej muzyce ludowej*, op. cit., s. 154–165.

38 Chybiński do Bronarskiego ze Lwowa 27 II 1933 r., zach. AACH-BUAM, archiwum Bronarskiego, k. 86.

39 T. 3, Wien 1782, tabulatura I: *Walachische Tance und Lieder*.

40 Chybiński do Bronarskiego ze Lwowa 23 IV 1933 r. zach. AACH-BUAM, archiwum Bronarskiego, k. 88.

41 Stanisław A. Sroka, *Janosik: prawdziwa historia karpackiego zbójnika*, Kraków 2004, s. 12, 49–60.

42 Viera Gašparíková, „Z problemów współczesnej folklorystyki w Słowacji. (Nad katalogiem zbójnickich motywów podaniowych)”, *Literatura Ludowa* 11 (1967) nr 1–3, s. 6; też: „Kontakty a diskontakty v ľudovej próze (Na príklade slovenských prozaických podani o zbojníkoch)”, w: *Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti*, red. Viera Gašparíková, Bratislava 1980, s. 72–73.

czątkowo malowane i kupowane przez Podhalańców na Słowacji)⁴³. Gašparíková zauważyła wszakże przechodzenie postaci polskich zbójników do słowackich pieśni narracyjnych, jak np. Wojtko Białego⁴⁴. Zapewne miało to miejsce w mniejszym stopniu, chociaż wyprawy podhalańskich zbójników na „Lupty” zdarzały się nierzadko.

W Polsce tradycyjny ludowy wielogłos występuje na południu kraju, w regionach karpaccyckich (Podhale, Podtatrze, Pieniny, Gorce, Beskidy, Podbeskidzie) oraz na północnym-wschodzie (Suwalszczyzna). Zdaniem Mariana i Jadwigi Sobieskich starszy typ góralskich śpiewów wielogłosowych cechowały stosunkowo częste współbrzmienia kwartowe i kwintowe oraz unisonowe zaczęcie i zakończenie; typ młodszy (przeważający już w połowie XX w.) opierał się głównie na tercjach i unisonowych (czasem też tercjowych) zaczęciach i zakończeniach. Tercje dodawane były do głównej melodii od góry, co, zdaniem tych badaczy, było wpływem sąsiedniej muzyki czeskiej, ale też pieśni wojskowych⁴⁵.

W Słowacji kwestię góralskiej wielogłosowości badała Soňa Burlasová. Jej zdaniem, o ile z punktu widzenia języka widoczne są po południowej stronie Tatr wpływy polszczyzny, to jednak w folklorze muzycznym odwrotnie – słowacka kultura w większym stopniu oddziaływała na polską. Niemniej śpiewy wielogłosowe po obydwu stronach Tatr mają podobną strukturę – opierają się głównie na tercjach, rzadziej kwartach i kwintach, przy unisonowym zaczęciu i zakończeniu. Pod względem tonalnym śpiewy podhalańskie, ze względu na obecność kwarty zwiększonej i septymy małej⁴⁶, są bliższe północnozachodniej Słowacji, ale cechują je także pewne związki z regionem Horehroní. W podhalańskich śpiewach wielogłosowych Burlasová dostrzegła bardziej rozwiniętą improwizację⁴⁷.

Jak sądzi Włodzimierz Kotoński, najbardziej specyficzne dla Podhala są pieśni wierchowce i ozwodne, stanowiące ponad połowę repertuaru regionu⁴⁸. Chodzi tu o charakterystyczne struktury w metrum dwudzielnym, w których zdanie muzyczne składa się z pierwszej frazy dwutaktowej i drugiej rozszerzonej do trzytaktowej przez zwiększenie wartości rytmicznych. Występują one rzeczywiście głównie na Podhalu w pieśniach ozwodnych i metrycznych wierchowych, czasem też w góralskich marszach, rzadziej w sąsiednich regionach karpaccyckich (polskich),

43 Zbigniew Jerzy Przerembski, *Dudy: instrument mało znany polskim ludoznawcom*, Warszawa 2007, s. 185–187.

44 V. Gašparíková, *Kontakty a diskontakty*, op. cit., s. 72.

45 Marian i Jadwiga Sobiescy, „Diafonia w Pieninach”, w: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. Ludwik Bielawski, Kraków 1973, s. 345.

46 Chodzi tu o skalę nazywaną m.in. góralską, dla której charakterystyczna jest nie tylko kwarta zwiększona czy septyma mała, lecz także kwarta czysta, neutralna, septyma wielka i neutralna – skala ta ma bowiem w odniesieniu do niektórych stopni charakter strefowy, por.: Zbigniew J. Przerembski, „Do interpretacji skali góralskiej”, *Muzyka* 32 (1987) nr 2, s. 39–54.

47 Soňa Burlasová, „Viachlasný spev na Horehroní”, w: *Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti*, red. Viera Gašparíková, Bratislava 1980, s. 220.

48 Włodzimierz Kotoński, *Góralski i zbójnicki: tańce górali podhalańskich*, Kraków 1956, s. 24–25.

a wyjątkowo w innych częściach kraju⁴⁹. Kotoński zauważa podobieństwo tego typu podhalańskich pieśni do słowackich i wschodniomorawskich, co wiąże z ich genezą: wywodzeniem się z kultury wołoskiej. Jak twierdzi Alica Elscheková, w słowackiej pieśni ludowej, zwłaszcza w regionach karpaccich, descendantalność rytmiczna należy do podstawowych cech strukturalnych⁵⁰. W północnej części tego kraju pieśni z pięciotaktowymi frazami jest szczególnie dużo – w Terchovej ich liczba sięga nawet 47% ogółu pieśni⁵¹. Z kolei z badań Karla Vetterla wynika, że w polskich pieśniach z Podhala i Orawy liczba tego typu ukształtowań wynosi tylko 17%⁵².

Szerszy zasięg, sięgający całych Karpat, Rumunii, Węgier i Serbii, mają mieć marsze góralskie i melodie do tańca zbójnickiego⁵³, w odniesieniu do których Adolf Chybiński pisał wręcz: „wszak tzw. «marsz zbójnicki» rzekomo pochodzenia orawskiego jest w rytmach i ozdobnikach zupełnie węgierską melodją, podaną przez «granicę» za pośrednictwem słowackim”⁵⁴. Obce (głównie słowackie i węgierskie) pochodzenie podhalańskich marszów wskazuje również Włodzimierz Kotoński⁵⁵. O jakie pieśni chodzi, wyjaśnił Stanisław Mierczyński:

Marszów góralskich jest pięć: „Chałubińskiego”, „Hej, Madziar pije...”, „Zabili Zbójnicy...”, „Jaworzyński” oraz żałobny („Kiej Janicka wiedli ku Lewocy”). Marsz Chałubińskiego według Kleczyńskiego jest jedną z „nut” grywanych przez Jędrzeja Słodyczkę, czego jednak nie potwierdził Bartuś Obrochta, dowodząc, że marsza tego „uzdajali” muzykanci góralscy (a w tej liczbie i Bartuś) na jednej z wypraw Chałubińskiego, na jego cześć. Obecnie marsz ten stał się pewnego rodzaju hymnem podhalańskim, grywanym na różnych uroczystościach, a także grają go górale przy powitaniu i pożegnaniu honorowanych przez nich osób. Pozostałe marsze są wyraźnie pochodzenia obcego i zostały na Podhalu, tak jak i weselne, „zgóralizowane”⁵⁶.

Natomiast tylko dla Podhala i sąsiednich regionów – Pienin, Górnej Orawy i północno-zachodniego Spisza – charakterystyczne są, zdaniem Kotońskiego, drobne i krzesane, o regularnych, czterotaktowych zdaniach muzycznych⁵⁷.

Co ciekawe, zasięgi wpływów folkloru muzycznego zza południowej strony Tatr zatrzymały się na Podhalu. Jak zauważył już Adolf Chybiński, w Krakowskim

49 Por.: Ludwik Bielawski, *Rytmika polskich pieśni ludowych*, Kraków 1970, s. 101.

50 Alica Elscheková, „Časová asymetria v slovenských ľudových piesňach”, w: *Interetnické vzťahy vo folklóre*, op. cit., s. 230–231.

51 Ibid., s. 225–231.

52 Karl Vetterl, „Die «Goralen-Nuta» und ihre Verbreitung in Mähren”, w: *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*, red. Alica Elscheková, Bratislava 1981, s. 44.

53 W. Kotoński, *Góralski i zbójnicki*, op. cit., s. 24–25.

54 A. Chybiński, „Ujemne wpływy na melodie”, op. cit., s. 6.

55 Por.: W. Kotoński, „Uwagi o muzyce”, op. cit., s. 17–18.

56 S. Mierczyński, „Muzyka Podhalańska”, op. cit., s. 72.

57 W. Kotoński, *Góralski i zbójnicki*, op. cit., s. 24–25.

„melodyka ludowa nie zawiera tych cech, które się zwykło widzieć w pierwszym rzędzie w melodyce podhalańskiej”. Co więcej, „znane w Krakowskim tzw. «melodie góralskie» są raczej pochodzenia żywieckiego i sucheckiego”⁵⁸. Z kolei wpływy z regionów położonych na północ od Podhala najdłużej utrzymały się w repertuarze obrzędowym (zazwyczaj stosunkowo trwałym w kulturze ludowej), na ogół w tym związanym z obrzędowością rodzinną – głównie z weselem. Niemniej i one zanikały, co stwierdził już Józef Kantor, podając nieliczne przykłady⁵⁹. Niektóre z nich przetrwały do naszych czasów, jako znak dawnej łączności regionu z nizinnymi częściami kraju w zakresie folkloru. Stanisław Mierczyński pisze, że „musiały przywędrować na Podhale z dolin polskich (i to stosunkowo nie tak dawno) i tu zostały «zgóralizowane»”⁶⁰.

Truizmem jest oczywiście spostrzeżenie, że folklor muzyczny Podhala znacznie wyróżnia się spośród innych regionów Polski. Czy jednak odnosi się to także do dawniejszych czasów? Czy styl podhalański ukształtował się rzeczywiście już w XVII czy na przełomie XVII i XVIII stulecia, jak przypuszczał Adolf Chybiński? Wszak cytowany wyżej Oskar Koberg jeszcze w połowie XIX w. takiej odrębności muzycznej podtatrzańskiego regionu nie stwierdził. Nie znaczy to jednak, że pewnych specyficznych cech folklor podhalański wówczas nie przejawiał. Niemniej bardziej radykalne kształtowanie się charakterystycznego stylu muzycznego Podhala (a zwłaszcza Podtatrza) musiało chyba następować później. Wydaje się, że w jakimś stopniu przyczyniła się do tego zainicjowana w ostatniej ćwierci XIX w. działalność miłośników góralskiej kultury, w tym folkloru, początkowo głównie przyjezdnych, począwszy od Tytusa Chałubińskiego, z czasem też osiadłych pod Giewontem regionalistów, „oczyszczająca” muzykę podhalańską z „niegóralskich” ich zdaniem, gdyż zbyt przypominających nizinne okolice, cech. Przewartościowania repertuarowe spowodowały, że w pewnym stopniu bardziej upodobniła się do ludowej muzyki z drugiej strony Tatr. Stała się też nienaturalnie jednorodna stylistycznie⁶¹ i formalnie, a poza tym niezbyt zasobna

58 A. Chybiński, „O źródłach i rozpowszechnieniu”, op. cit., s. 116–117.

59 Józef Kantor, „Pieśni i muzyka ludowa Orawy, Podhala i Spisza”, *Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego* 37 (1917/18), s. 183–184.

60 S. Mierczyński, „Muzyka Podhalańska”, op. cit., s. 72.

61 Niemniej podhalańskie miejscowości cechowało pewne zróżnicowanie co do niektórych właściwości folkloru, w tym języka (gwary) i muzyki, zwłaszcza szczegółów stylów wykonawczych, dziś już tylko w niewielkim stopniu zachowane. Sprzyjała temu topografia Podhala i niegdysiejsze trudności komunikacyjne (zwłaszcza w śnieżne jesienie i zimy). Można chyba nawet mówić o swego rodzaju stylach wykonawczych tworzonych przez dobrych skrzypków-prymistów i ich uczniów w różnych miejscowościach regionu. Współcześnie mobilność nauczycieli, instruktorów góralskiej muzyki, pracujących nawet w odległych od siebie miejscach przyczynia się do rozproszenia zwartego niegdys występowań stylów, i tym samym uproszczenia i unifikacji muzyki Podhala, zob.: Gustaw Juzala, „The traditional music of Podhale”, *Ethnologia Polona* 35 (2014), s. 163–179, por. s. 178; Tomasz Nowak, „Proces przekazu tradycji na przykładzie kształcenia skrzypków podhalańskich”, *Muzyka* 46 (2001) nr 3, s. 39–49, zob. s. 48. Unifikacji stylistycznej i repertuarowej sprzyjają też festiwalowe kontakty muzykantów.

repertuarowo⁶². Dotyczy to jednak głównie tzw. Skalnego Podhala, a zwłaszcza Zakopanego i pobliskich miejscowości, gdzie działania te były stosunkowo najbardziej nasilone. Pozostałe części Podhala (pod względem terytorium różnie w różnych czasach określanego⁶³) w dużej mierze zachowały dawną różnorodność repertuarowo-stylistyczną. Adolf Chybiński, zauważając niepełność dokumentacji muzyki Podhala przez Oskara Kolberga, a później Kleczyńskiego, pisał: „Bogactwo melodji samego Podhala aż po Pieniny, jest tak olbrzymie i tak bardzo imponujące różnaitością pomysłów, iż stanowić może osobną publikację”⁶⁴.

Kwestie repertuaru i stylu muzycznego pieśni i muzyki górali z obydwu stron Tatr pojawiają się, chociaż rzadziej, także w literaturze etnomuzykologicznej czy z dziedziny antropologii muzyki ostatnich dekad. Przeważają jednak refleksje nad dziejami i współczesnym stanem podhalańskiej pieśni i muzyki ludowej, świadomością, tożsamością kulturową jej twórców i wykonawców. Timothy J. Cooley specyficznie określił, że badacze ludowej muzyki Podhala snują dwie przeciwstawne opowieści: pierwsza optuje za niezależnością, odrębnością folkloru muzycznego Podhala, wynikającą z mitu o geograficznej i kulturowej izolacji regionu, druga zaś wskazuje na historyczne (od średniowiecza) osiedlanie się na tym terenie w różnym czasie różnych etnicznie i narodowo grup społecznych, które utworzyły tam wspólnotę etniczną i kulturową – siłą rzeczy, niejednorodną, złożoną z elementów o różnej proveniencji. Amerykański etnomuzykolog wyodrębnia najnowszą (od XIX w.), niejednorodną falę osadniczą (nazywa ją „nową migracją”), stworzoną przez przybywających na Podhale „obcych”, którzy w znacznym stopniu wpłynęli na uformowanie się górali (podhalańskich) jako grupy etnicznej w dzisiejszym znaczeniu. Cooley podkreśla znaczenie festiwalu folklorystycznych w Polsce i na Podhalu, a zwłaszcza Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziemi Górskich w Zakopanem. Zauważa, że coroczne festiwale folklorystyczne w erze industrialnej i postindustrialnej zastąpiły symbolicznie agrokulturowy, doroczny cykl obrzędowy czasów feudalnych⁶⁵. Jednak na Podhalu rolnictwo było niezbyt rozwinięte ze względu na nieurodzajną, skalistą glebę i krótki okres

62 W podstawowym zbiorze z tego regionu – antologii *Pieśni Podhala* (red. Zofia Jaworska, Aurelia Mioduchowska, Jan Sadownik, Antoni Śledziwski, Aleksandra Szurmiak-Bogucka, Kraków 1971) – znajdują się 143 pieśni, będące wariantami tylko dwudziestu dziewięciu wątków muzycznych, por.: Zbigniew J. Przerembski, „O dawnej muzyce na Podhalu”, w: *Góry i góralszczyzna w dziejach pogranicza polsko-słowackiego (Podhale, Spisz, Orawa, Gorce, Pieniny). Kultura i przyroda*, red. Marek Gotkiewicz, Nowy Targ 2005, s. 83–84.

63 Najszerszy zasięg Podhala przyjęto po I wojnie światowej, nie bez przyczyn politycznych. Obejmował bowiem oprócz wyżniego (Skalnego) i niżniego (Nowotarskie) Podhala także tereny beskidzkie oraz Nowosądecką, a stolicą tego makroregionu był Nowy Sącz.

64 Adolf Chybiński, „W obronie melodii ludowych”, *Przegląd Muzyczny* 1 (1910) nr II, s. 9.

65 Timothy J. Cooley, „Authentic troupes and inauthentic tropes: Performance practice in Górale music”, *Polish Music Journal* 1 (1998) no. 1, strona <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol1no1/performance-practice-in-gorale/>, dostęp 13 V 2018; tegoż, *Making Music in the Polish Tatras: Tourists, ethnographers and mountain musicians*, Bloomington 2005, s. 74.

wegetacji roślinnej. Maria Małanicz-Przybylska, zgadzając się zasadniczo z opinią Cooleya na temat wpływu przybyszów spoza Podhala na kształtowanie się tożsamości i kultury górali w odniesieniu do czasów sprzed I i II wojny światowej, zauważa, że współcześni turyści (w przeciwieństwie do swych historycznych poprzedników) nie są autorytetami dla górali w kwestii oceny dawno już odkrytej, dowartościowanej i udokumentowanej kultury Podhala⁶⁶.

Timothy J. Cooley zwrócił uwagę na różnice zdań między etnomuzykologami (czy ogólniej badaczami) a muzykami góralskim w odniesieniu do stylu wykonawczego kapeli podhalańskiej. Rzecz dotyczy tzw. drugiego „prymu” w smyczkowym składzie zespołu. Zdaniem pierwszych jest to praktyka nietradycyjna i nie może być akceptowana, zdaniem drugich – należy do góralskiej spuścizny kulturowej (np. w znanej rodzinie muzykanckiej Trebuniów-Tutków grano tak co najmniej od 1925 r.). Cooley wyjaśnia te rozbieżności wskazanymi wyżej odmiennymi interpretacjami najstarszych dziejów muzyki podhalańskiej: jej izolowanym, niezależnym rozwojem, oraz kształtowaniem się przez asymilację różnych kulturowych elementów. Udokumentowany źródłowo skład z jednym „prymem”, „kanonizowany” przez badaczy, odpowiada wyobrażeniom o prostszym, bardziej prymitywnym czasie na Podhalu i pierwotnemu, nieskomplikowanemu stylowi gry. Z kolei muzykanci góralscy, opowiadający się za składem z dwoma partiami „prymu”, także odwołują się do czasów historycznych. Zdaniem Cooleya styl gry z dwoma „prymami” subtelnie podważa ideę izolacji i czystości muzyki podhalańskiej, sugerując zewnętrzne na nią wpływy. Trzeba tu jednak zauważyć, że skład kapel zarówno na Podhalu, jak i gdzie indziej może być wynikiem rozwoju historycznego. W ostatniej ćwierci XIX w. poświadcza Jan Kleczyński podstawowy skład dwuosobowy: złołbcki (lub skrzypce) i basy, poszerzany czasem o jednego lub dwóch „sekundzistów” (akompaniujących na pustych strunach rytmizowanym, kwintowym burdonem)⁶⁷. Zatem już wówczas górale podhalańscy grywali w liczniejszym gronie. Stabilizacja czteroosobowego, „klasycznego” zespołu (troje skrzypiec i basy) nastąpiła, zdaniem Włodzimierza Kotońskiego, w latach trzydziestych XX wieku. Dwuosobowy skład podhalańskiej kapeli, burdonowy akompaniament basów (czy skrzypcowego „sekundu”) w XIX stuleciu, nie musi wynikać z geograficznej i kulturowej izolacji Podhala i być znamieniem jej archaiczności – przecież po dwóch muzykantów, w tym skrzypkę i basistę, i też w melodyczno-burdonowym stylu, grało w tym czasie w innych, także nizinnych regionach Polski. Do dziś podstawowe składy kapel ludowych w Wielkopolsce, Beskidzie Śląskim i Żywieckim to skrzypce i dudy (choć już co najmniej od dwudziestolecia międzywojennego są rozbudowywane). Dudziarze grywali ze skrzypka-

66 Maria Małanicz-Przybylska, *Tradycja i współczesność na skalnym Podhalu – studium z antropologii muzyki*, Uniwersytet Warszawski 2016 (niepublikowana dysertacja), s. 213.

67 J. Kleczyński, op. cit, s. 90.

mi również na Podhalu, chociaż zdaniem Oskara Kolberga w połowie XIX w. nie był to skład stały⁶⁸. Już w 1932 r. Seweryn Goszczyński przydał dudy na Podhalu wędrownym muzykantom⁶⁹. Podróżując przez ten region (a także Spisz i Tatry) zauważył, podobnie jak Kleczyński ponad pół wieku później, że podstawowy skład wiejskiej kapeli to skrzypce i basy, ale też „gęśl” (zapewne złóbcoki). Nie wynika z tego, że na skrzypcach i złóbcokach grano wspólnie czy zamiennie. Ta pierwsza możliwość wydaje się mniej prawdopodobna ze względu na różnice wolumenu brzmienia między tymi instrumentami. Jednak, według opinii Cooleya, współcześni muzykanci podhalańscy, wprowadzając drugi „prym” do kapeli, nawiązują do dawnej praktyki muzycznej regionu⁷⁰. Jeśli rzeczywiście już w XIX w. w kapeli na Podhalu zdarzały się dwa „prymy”, to również nie jest to cecha właściwa tylko temu regionowi. W latach trzydziestych XX w. Łucjan Kamiński zwrócił uwagę na tzw. heterofonię wariacyjną jako typową dla dudziarskich kapel wielkopolskich⁷¹. Ta technika wykonawcza polega na wariantywnym realizowaniu wątku muzycznego⁷² przez dwóch równoprawnych muzyków: dudziarza i skrzypka. Do dziś grają w ten sposób niektóre dudziarskie kapele z Wielkopolski, Beskidu Śląskiego czy Żywieckiego. Ogólnie rzecz biorąc, wariantywność wykonawcza ludowych wykonawców coraz bardziej zanika w naszym kraju, również na Podhalu. Odnosi się to nie tylko do muzyki, ale też tańca, który dziś zazwyczaj nie służy potrzebie wyrażania ekspresji tancerzy, nie daje sposobności do improwizowania figur tanecznych, lecz jest uporządkowaną choreograficznie prezentacją, na ogół sceniczną⁷³. Dotyczy to zwłaszcza tańca zbójnickiego. Warto tu przypomnieć, że próbę standaryzacji tego tańca podjęto już na początku XX w.⁷⁴.

68 O. Kolberg, „Korrespondencya”, op. cit., s. 203–204.

69 Seweryn Goszczyński, *Dziennik podróży do Tatrów*, red. Stanisław Sierotwiński, Wrocław–Kraków 1958, s. 147–149.

70 T.J. Cooley, „Authentic troupes and inauthentic tropes”, op. cit.

71 Łucjan Kamiński, „Z badań nad folklorem muzycznym Wielkopolski”, *Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk* 3 (1932), s. 54; tegoż, „Śpiew i muzyka ludu Wielkopolskiego”, *Lutnia* 1 (1939) nr 2, s. 4–5.

72 Przez określenie „wątek muzyczny” (na Podhalu „nuta”) rozumiany jest ogólny, idealny wzór melodii, o zasięgu regionalnym lub ponadregionalnym, znany kompetentnym kulturowo muzykantom (śpiewakom), konkretyzowany poprzez jego praktyczną realizację (grę, śpiew) w postaci wariantów, których liczba jest niepoliczalna, jako że powstają wraz z każdym tradycyjnym wykonaniem wątku, por. np.: Wolfgang Suppan, „Zur Verwendung der Begriffe Gestalt, Struktur, Modell und Typus in der Musikethnologie”, w: *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien*, red. Doris Stockmann, Jan Stęszewski, Kraków 1973, s. 48; Felix Hoerburger, „Was ist Volksmusik?”, w: *Heutige Probleme der Volksmusik*, red. Hans-Friedrich Meyer, Hans-Dieter Dieroff, Landau an der Isar 1973, s. 17; Jerzy Bartmiński, *O języku folkloru*, Wrocław 1973, s. 40; Hartmut Braun, „Musikalische Strophenvarianten”, w: *Handbuch des Volksliedes*, t. 2, München 1975, s. 532; Bogusław Linette, *Obrzędowe pieśni weselne w Rzeszowskiem. Typologia wątków muzycznych jako kryterium wyznaczania regionu etnograficznego*, Rzeszów 1981, s. 49–53.

73 G. Juzala, op. cit. (zob. przyp. 61).

74 Zob.: Zbigniew J. Przerembski, „Do dziejów tańca zbójnickiego. Ćwiczenia toporkami realizacją postulatów unarodowienia gimnastyki w polskim ruchu sokolim na początku XX wieku”, *Wychowanie Fizyczne i Sport* 46 (2002) nr 3, s. 437–465.

Timothy J. Cooley zaznacza jednak, że nie próbuje odpowiadać na pytanie o to, jak podhalańscy muzykanci grali siedemdziesiąt pięć lub sto lat temu, ale koncentruje się na ciągle zmieniających się znaczeniach stylu muzycznego, na poznaniu nie tylko związków obecnego stylu muzycznego ze stylistyką historyczną, lecz także na zrozumieniu różnorodnych i wciąż zmieniających się kulturowych znaczeń dawnych i nowych praktyk muzycznych⁷⁵.

Znaczenie wpływów tradycji wołoskiej na powstanie i kształtowanie się kultury górali karpaccy podkreśla Justyna Cząstka-Kłapyta, zakładając hipotetycznie, że to właśnie silny wołoski substrat kulturowy miał najważniejsze znaczenie w procesie formowania się i trwania muzycznej odrębności karpaccy góralszczyzny⁷⁶. Trzeba jednak zauważyć, że Wołosi, wędrując łukiem Karpat na zachód, chyba ominęli Podhale. Anna Kowalska-Lewicka stwierdza bowiem, że pierwszą i jedyną udokumentowaną osadą wołoską najbliższą temu regionowi jest Ochotnica w Gorcach, założona (na prawie wołoskim) w 1416 r.⁷⁷. Być może tym właśnie należy tłumaczyć niezbyt częste występowanie w muzyce Podhala cech typowych dla dziedzictwa wołoskiego, za które Justyna Cząstka-Kłapyta uważa m.in. melizmatykę, falisty kształt linii melodycznej, tzw. skalę wołoską (cygańską) czy pięciomiar⁷⁸. Tymczasem na Podhalu stopień nasilenia melizmatyki, według badań Ludwika Bielawskiego, jest średni, bliski Warmii i Mazurom, Wielkopolsce czy Śląskowi Opolskiemu (gdzie jest najniższy w naszym kraju)⁷⁹. Kształt linii melodycznej pieśni podhalańskich cechuje najwyższy w Polsce stopień descendentowości⁸⁰. Skali wołoskiej (cygańskiej) prawie nie ma, podobnie jak pięciomiaru⁸¹. Ponadto na Podhalu gra się na dudach czterogłosowych, nie zaś dwugłosowych, jak w sąsiednich polskich regionach (Beskid Żywiecki i Śląski, Orawa, Suskie, Babiogórskie). Po drugiej stronie Tatr używane są dudy trzygłosowe, rodzaj najbardziej rozpowszechniony w Słowacji⁸², a także na Huculszczyźnie⁸³. Niemniej inne aerofony,

75 T.J. Cooley, „Authentic troupes and inauthentic tropes”, op. cit.

76 Justyna Cząstka-Kłapyta, „Wpływy wołoskie w folklorze muzycznym Karpat ze szczególnym uwzględnieniem Rusińskiej wsi Osturnia – przyczynek do rozważań”, w: *Wołoskie dziedzictwo Karpat*, red. Jan Szymik, Leszek Richter, Czeski Cieszyń 2008, s. 67.

77 Anna Kowalska-Lewicka, „Wołosi w Tatrach i na Podhalu”, w: *Góry i góralszczyzna w dziejach i kulturze pogranicza polsko-słowackiego: Kultura i przyroda*, red. Marek Gotkiewicz, Nowy Targ 2005, s. 28.

78 J. Cząstka-Kłapyta, op. cit., s. 55–66.

79 L. Bielawski, *Rytmika polskich pieśni*, op. cit., s. 32–33.

80 Zob.: Z.J. Przerembski, *Style i formy*, op. cit., s. 60–113.

81 Pięciomiar najczęstszy jest w Polsce na Kurpiach i Mazurach. W południowej Małopolsce występuje czasem w pieśniach ludowych Ziemi Sądeckiej i Pienin, zob. L. Bielawski, *Rytmika polskich pieśni*, op. cit., s. 126–127.

82 Oskar Elscheck, „Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei”, cz. 2, „Die slowakischen Volksmusikinstrumente”, w: *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, red. Ernst Emsheimer, Erich Stockmann, t. I, cz. 2, Leipzig 1983, s. 229–230; Bernard Garaj, *Gajdy a gajdošská tradícia na Slovensku*, Bratislava 1995, s. 6.

83 Włodzimierz Szuchiewicz, *Huculszczyzna*, Kraków 1902, t. 2, s. 88–91; Larysa Saban, „«Dudki» na Huculszczyźnie”, w: *VI Conferentia Investigatorum Musicae Popularis Russiae Rubrae Regionumque Finitimarum. Materialy*, red. Bohdan Łukaniuk, Lwów 1995, s. 48.

określane zazwyczaj jako tzw. pasterskie, są na Podhalu podobne jak w pozostałych karpackich stronach.

Reasumując, można powtórzyć, że specyficzne właściwości odróżniające folklor muzyczny Podhala od pieśni i muzyki innych polskich regionów, w pewnej chyba mierze „wypreparowane” przez miłośników góralszczyzny, nie stanowią jakiegś pozostałości polskiej muzyki ludowej z bliżej nieokreślonych czasów staropolskich, lecz są w dużym stopniu wynikiem granicznego położenia regionu oraz zewnętrznych wpływów – głównie słowackich. Nie znaczy to, oczywiście, że w muzyce, a zwłaszcza w śpiewach górali podhalańskich nie przetrwały dawne cechy – mają one jednak szersze, ogólnopolskie lub karpackie zasięgi⁸⁴.

Współcześnie w regionach sąsiadujących z Podhalem coraz bardziej nasila się niekorzystne zjawisko kulturowe, polegające na ekspansji muzyki podhalańskiej, w dużym stopniu wypierającej miejscową, co odnosi się w znacznej mierze do folkloru górali zagórzańskich i kliszczackich. W regionie zagórzańskim na kulturowy wpływ Podhala już w dwudziestoleciu międzywojennym zwrócił uwagę Sebastian Flizak, czemu próbował się przeciwstawiać⁸⁵. Jego zdaniem było to konsekwencją „propagandy podhalańszczyzny” przez prasę, ale też zjazdu Podhalańców, a przede wszystkim konsekwencją służby wojskowej w pułkach Strzelców Podhalańskich.

Podobnie wpływy podhalańskie zachodziły i wciąż zachodzą w regionie kliszczackim, co najbardziej dotyczy południowych obszarów regionu, okolic Rabki-Zdroju. W ostatnich latach działają tam zespoły mające w swoim repertuarze wyłącznie muzykę podhalańską⁸⁶.

Antoni Kroh wiązał te niekorzystne zmiany w folklorze sąsiadujących z Podhalem obszarów beskidzkich, zachodzące już po I wojnie światowej, z regionalizmem podhalańskim, wspierającym się m.in. na nadal żywym micie góralszczyzny, któremu ówczesne władze, w sytuacji odrodzonego państwa polskiego, starały się nadać charakter ideologii państwowotwórczej⁸⁷.

84 Por.: Zbigniew J. Przerembski, „O niektórych archaicznych cechach śpiewów górali podhalańskich”, *Muzyka* 34 (1989) nr 4, s. 31–49.

85 Zob.: Dorota Majerczyk, „Ślady folkloru muzycznego z okolic Rabki”, *Wiadomości Rabczańskie* 21 (2010) (nr specjalny), s. 15–16; teźże, „Ślady folkloru muzycznego Rabki Zdroju i okolic”, *Etnomuzykologia Polska* 1 (2016), s. 74–82; teźże, *Tradycje muzyczne Zagórzan*, Instytut Sztuki PAN 2018 (niepublikowana dysertacja), s. 40–43.

86 Gabriela Gacek, *Tradycje muzyczne górali kliszczackich*, Wrocław 2014, strona <http://imit.org.pl/uploads/materials/files/Gacek%20Gabriela%20-%20Praca%20badawcza%20III%20edycja.pdf>, dostęp 15 V 2018; teźże, „Folklor muzyczny”, w: *Kultura ludowa Górali Kliszczackich*, red. Katarzyna Ceklarz, Justyna Masłowiec, Kraków 2015, s. 438, 474–475; teźże, „Znaczenie folkloru muzycznego w budowaniu współczesnej tożsamości regionalnej górali kliszczackich”, *Etnomuzykologia Polska* 1 (2016), s. 83–90; teźże, *Tradycje muzyczne górali kliszczackich*, Instytut Sztuki PAN 2018 (niepublikowana dysertacja), s. 24, 321, 323, 366–368 i in.

87 Antoni Kroh, *Sklep potrzeb kulturalnych*, Kraków 1999, s. 100.

Atrakcyjności repertuaru i stylu wykonawczego górali spod Tatr ulegają nie tylko górale z sąsiednich regionów. Ostatnio jedna z wielkopolskich kapel dudziarskich wprowadziła partię skrzypcowego „sekundu” na wzór podhalański.

Z drugiej strony w ostatnich latach muzykanci z Podhala coraz częściej włączają do swojego repertuaru tzw. muzykę Karpat, obejmującą nie tylko melodie podhalańskie, lecz także spiskie, pienińskie, orawskie, jak również z regionów słowackich, czeskich i węgierskich, a nawet cygańskie, co, w przeciwieństwie do Słowacji, nie było na Podhalu dawniej praktykowane. Jak pisze Gustaw Juzala⁸⁸, grają jednak te „obce” melodie w lokalnym góralskim stylu, nie próbując naśladować zagranicznych tradycji artystycznych. Tego rodzaju muzyka jest bardzo popularna wśród współczesnych mieszkańców Podhala. Odpowiada też upodobaniom turystów, w związku z tym podczas gry w miejscowych karczmach muzyka podhalańska rozbrzmiewa na ogół tylko podczas pierwszego „wejścia” kapeli, później już grana jest muzyka Karpat⁸⁹. Jest to kwestia mody, ale też w jakimś sensie nawiązanie do czasów wielonarodowej monarchii austro-węgierskiej.

FOLK MUSIC TO THE NORTH AND TO THE SOUTH OF THE TATRA MOUNTAINS.
SIMILARITIES, DIFFERENCES, CONNECTIONS, DIRECTIONS OF INFLUENCE

Beginning in the last decades of the nineteenth century, representatives of the artistic, literary and academic circles visiting the Tatra Mountains and the Podhale region started taking interest in highlanders' culture, including music culture, and its distinct character. This interest became more intense during the period between the two world wars. An erroneous belief took roots that highlanders' folk culture, including folklore, had ancient origins. A firm conviction became widespread that the region at the foot of the Tatra Mountains, owing to the centuries of geographical and cultural isolation, had preserved the characteristics of ancient Polish culture. The same beliefs applied to folk music. However, research into the sources of the songs performed in the Podhale region challenged those assumptions. It was eventually established that the distinctive features of music from the Podhale region in comparison with the music from other regions in Poland results from its proximity to the border and an interplay of various national and regional cultural influences, and not from its alleged archaic origins. As for the Slovak region of Liptov, which borders Podhale on the south, the influence in the field of music folklore were mutual. Until the last quarter of

88 G. Juzala, op. cit., s. 178.

89 Jednak nie tylko muzyka Karpat. Zdarza się usłyszeć w karczmie w wykonaniu góralskiej kapeli także starsze lub nowsze szlagiery, a nawet piosenki z miejskiego folkloru dawnej Warszawy.

the nineteenth century, highlanders' songs and music in the Podhale region shared many characteristics with the music folklore of other Polish regions (Lesser Poland in particular), but later started to assimilate the features of the Slovak folklore of the Liptov region, which was initially stimulated by outsiders' interest. This trend was the most prominent in the Rocky Podhale region.

Translated by Paweł Gruchała

Prof. dr hab. Zbigniew Jerzy Przerembski, kierownik Zakładu Muzykologii Systematycznej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Specjalizuje się w badaniu muzyki ludowej i dziejów muzyki tradycyjnej w Polsce i Europie, w tym zagadnień analizy i klasyfikacji, stylów, gatunków i form, instrumentów, praktyki wykonawczej. Jest autorem blisko 200 tekstów naukowych, w tym m.in. monografii *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej* (Warszawa 2006), *Dudy. Instrument mało znany polskim ludoznawcom* (Warszawa 2007).
zbigniew.przerembski@uwr.edu.pl

„Polska pieśń i muzyka ludowa – źródła i materiały”

*seria Instytutu Sztuki PAN
pod redakcją Ludwika Bielawskiego*

Podlasie

*cz. I, Pieśni i obrzędy doroczne
cz. II, Pieśni i obrzędy rodzinne
cz. III, Pieśni pomszeczne 1
cz. IV, Pieśni pomszeczne 2*

*www.ispan.pl
isnydawnictwo@ispan.pl*

Archiwalne zeszyty „Muzyki”

*www.ispan.pl/pl/wydawnictwa/czasopisma
isnydawnictwo@ispan.pl*
