

## *Karol Szymanowski a muzycy ludowi i badacze folkloru muzycznego na Podhalu*

TOMASZ NOWAK

Instytut Muzykologii UW · ✉ t.m.nowak@uw.edu.pl

Pobyty Karola Szymanowskiego w Zakopanem stały się dla niego okazją do kontaktów z badaczami podhalańskiego folkloru muzycznego, a za ich przyczyną także z muzykami ludowymi, co dotychczas nie spotkało się z szerszym omówieniem w etnomuzykologii. A szkoda, kompozytor bowiem, mimo swoich ograniczeń fizycznych w okresie zakopiańskim, znakomicie komunikował się z muzykami ludowymi oraz badaczami folkloru podhalańskiego, a jako człowiek żywo interesujący się współczesnym mu piśmiennictwem muzycznym reprezentował poglądy na folklor muzyczny bliskie bardzo nowoczesnemu spojrzeniu Béli Bartóka<sup>1</sup>, czego dowodem chociażby artykuł Szymanowskiego zatytułowany *Zagadnienie „ludowości” w stosunku do muzyki współczesnej*<sup>2</sup>.

Wśród rzesz „ceprów”, masowo odwiedzających Podhale, nie brakowało także ludzi, którzy poza górami oraz stereotypami kultury góralskiej i podhalańskiego ludu potrafili dostrzec również pojedynczych przedstawicieli społeczności podtatrzańskich wsi. Jednym z tego typu „ceprów” był Karol Szymanowski, dla którego Tatry i wytworzona przez przebywającą na Podhalu inteligencję mitologia odnosząca się do tego regionu stanowiły jedynie malownicze tło do bardziej wyrazistego codziennego, ludzkiego życia, w tym życia muzycznego. Kompozytor więc według relacji Rafała Malczewskiego:

1 Béla Bartók, *U źródeł muzyki ludowej*, „Muzyka” 1925 nr 6, s. 230-233.

2 Karol Szymanowski, *Zagadnienie „ludowości” w stosunku do muzyki współczesnej*, „Muzyka” 1925 nr 10, s. 8-13.

[p]odczas odwiedzin Zakopanego ginął z oczu znajomych i przyjaciół. W otoczeniu młodzieży płci męskiej, spijającej jego koniak, dawał nura w góralską społeczność. Odwiedzał weseliska i chrzciny, słuchał dzikich podwywań tancerzy, rzępoleńia Bartusia Obrochty, wlewając w siebie wódę z nie mniejszym brakiem umiaru niż Bartuś lub któryś z chłopaków w bukowych portkach<sup>3</sup>.

Przychodziło mu to o tyle łatwo, że — jak wskazała Helena Roj-Rytardowa (wł. Roj-Kozłowska) — „hyr o nim szedł po zakopiańskiej dolinie. Niskie progi góralskich chałup gościły Szymanowskiego. Wesele ani chrzciny nie obeszły się bez tak miłego gościa: uważano sobie za wielki zaszczyt witać u siebie tak zacnego człowieka, który nie gardzi prostym ludem”<sup>4</sup>. Karol Szymanowski był bowiem bardzo otwarty na kontakty z góralami. Dzięki temu rzeczywiście zapraszano go, a w razie przypadkowych najść dość chętnie goszczono na góralskich weselach. Przysłużyła się temu przede wszystkim znajomość właśnie z Heleną Roj-Rytardową — po kądzieli blisko spokrewnioną z Bartłojem Obrochtą, a po mieczu wywodzącą się z rodu Gąsieniców-Rojów. Udział Szymanowskiego w jednym z takich weselisk podhalańska pisarka opisywała w sposób następujący:

[p]rzyjechaliśmy raz na wesele do jednych gazdów, już się weselnicy zwiedzieli i nim weszliśmy do białej izby, Bartuś Obrochta wraz z całą orkiestrą wyszedł przed chatę i grał Szymanowskiemu marsza powitalnego. Nowożeńcy zabrali nas na gościńca, ale Szymanowski niedługo za stołem siedział. Kiedy weszłam do izby, gdzie grali, zobaczyłam go wciśniętego między muzykantów, wsłuchującego się w Bartusiowe granie i stawiającego w notesiku kreseczki i pałeczki. Bartuś przebierał po strunach kościstymi palcami, rzucając głowę w tył, to znów kładł siwą głowę na gęśliki, co by ino utrafić w gust panu Szymanowskiemu. Dobrotliwy uśmiech Karola leciał po izbie za tańczącymi, którzy popisywali się przed nim najbardziej zmyślnymi figurami. Wiedzieli, że nie byle kto na nik patrzy<sup>5</sup>.

Jak wynika z powyższej relacji, kompozytor poznawał instrumentalny folklor podhalański z pierwszej ręki, przy czym nie był to kontakt krótkotrwały i zdystansowany. Podczas wesel Szymanowski poświęcał większość

3 Rafał Malczewski, *Pępek świata. Wspomnienia z Zakopanego*, Łomianki 2003, s. 93.

4 Helena Roj, *Wspomnienia zakopiańskie*, „Odrodzenie” 1947 nr 12, s. 2.

5 Ibidem.

czasu słuchaniu muzyki podhalańskiej, a jego relacje z muzykami były bardzo bezpośrednie i bliskie. Dokumentację tych spotkań stanowiły własnoręczne transkrypcje muzyczne, służące później jako materiał wyjściowy w procesie twórczym. Ich ważnym uzupełnieniem były obserwacje tańczących uczestników wesel i zabaw tanecznych, będące dla Szymanowskiego źródłem ważnych doświadczeń kinestetycznych i skłaniające nas do twierdzenia, że u podstaw jego kompozycji do słuchania, nawiązujących wprost do muzyki tanecznej, pozostają tańce rzeczywiste <sup>6</sup>.

W tym miejscu należy podkreślić, że Szymanowski nie poprzestawał na własnym słuchu i wiedzy muzycznej, lecz swoje wrażenia, obserwacje i wnioski, wypływające z przeprowadzonych analiz udokumentowanego materiału muzycznego, konfrontował z terminologią regionalną, odzwierciedlającą świadomość kształtu własnej tradycji muzycznej wśród Podhalań. Potwierdzenie tego możemy odnaleźć w relacji Wojciecha Gąsienicy-Wawrytki. Ten zakopiański tancerz, śpiewak i przewodnik tatrzański wspominał:

Karol se siad, ja koło niego, bo sie mi tam casem dopytywał co to grajom, cy krzesanego, cy drobnego, cy zbójnickiego, coby mu tam wyróżnić [...]. Muzyka gro, chłopcy tańcom, a Karol se wyjon kawałek papieru, jakisi kreseczki tom były na tym, kawałek łożówka i robi se jakisi kropki — kryski, kropki — kryski <sup>7</sup>.

W ten sposób pozyskane zapisy, wiedza i wrażenia były prawdopodobnie wykorzystywane niejako na świeżo, skoro pomimo tego, iż zabawy trwały do samego rana, Szymanowski „znajdował zawsze parę godzin na pracę przy biurku, czy też przy okropnym, wynajętym pianinie, którego brzmienie przypominało raczej klawicymbał niż fortepian” <sup>8</sup>. Jeśli jest to faktem, to należy się liczyć z tym, że wpływ regionalnych doświadczeń muzycznych Szymanowskiego na jego twórczość miał charakter wielopłaszczyznowy, uwzględniający nie tylko podstawowe elementy

6 Zob. Stefan Szuman, *Wyobrażenia taneczne sugerowane przez walce Chopina*, „Kwartalnik Muzyczny” 1950 nr 29–30, s. 29.

7 Maciej Pinkwart, *Zakopiańskim szlakiem Karola Szymanowskiego*, Warszawa 1988, s. 49.

8 Anna Iwaszkiewiczowa, *Ze wspomnień o Karolu*, „Odrodzenie” 1947 nr 12, s. 7.

muzyczne, ale również cechy drugorzędne, niezmiernie istotne z punktu widzenia etnomuzykologii.

Istotnie, zainteresowania Szymanowskiego muzyką Podhala wykroczyły daleko poza zbieranie tworzywa dla dalszej twórczości kompozytorskiej. Podczas spotkań z żywą muzyką góralską odczuwał też zachwyt nad procesem tworzenia muzyki przez nieuczonych muzyków. Jerzy Mieczysław Rytard (właściwie Mieczysław Antoni Kozłowski) w swoich wspomnieniach tymi słowami opisywał wspólne z Karolem Szymanowskim słuchanie gry Bartusia Obrochty:

[k]iedy Bartuś, proszony o to, powtarzał nutę, Karol był zaskoczony zmianami w zasadniczej melodii. Słynna „prima” Obrochty, zapamiętującego się po pewnej ilości kieliszków, składała się w gruncie rzeczy z szeregu wariantów na ten sam temat.

— To jego granie jest właściwie pewnego rodzaju improwizacją — zawyrokował Karol<sup>9</sup>.

To spostrzeżenie, współ z refleksją nad nieklasycznym przeprowadzeniem harmonii, znalazło miejsce w jednym z artykułów z 1924 roku, w którym Szymanowski definiował między innymi, na czym polega muzykowanie kapeli („muzyki”) podhalańskiej: „Jest to więc raczej improwizacja «we trzech», stwarzająca nieraz najbardziej nieoczekiwane «modernistyczne» harmonie, ujęte jednak zawsze w żelazne karby swoistego rytmu”<sup>10</sup>. Ale w 1930 roku jednocześnie wskazywał na dyscyplinę formy w improwizacji góralskiej:

[...] przypadkowość „improwizacji” jest jej [muzyce podhalańskiej — T.N.] niemal zupełnie obca. Każdy „krzesany” czy „zbójnicki” ujęty jest w krzepki kształt, w plastyczną ramę nie tylko już melodii i rytmu, lecz nawet pewnej swoistej harmonii. Każdy taniec [...] jest swego rodzaju „symfonią”, „współbrzmieniem”, zdecydowaną „kompozycją”<sup>11</sup>.

9 Jerzy Mieczysław Rytard, *Wspomnienia o Karolu Szymanowskim*, Kraków 1982, s. 10.

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

11 Karol Szymanowski, *Przedmowa*, w: Stanisław Mierczyński, *Muzyka Podhala*, Lwów 1930, s. ix.

Okazuje się zatem, że Szymanowskiemu nieobca była też refleksja akademicka, niemająca większego znaczenia dla samej twórczości kompozytorskiej, wnosząca natomiast wiele do zrozumienia fenomenu instrumentalnej muzyki podhalańskiej, co w późniejszym czasie rozwinąć mieli Stanisław Mierczyński i Włodzimierz Kotoński.

Liczne obserwacje odświeżonych i zabawowych sytuacji górali podhalańskich zbliżyły Szymanowskiego i do kultury Podhalan, i do nich samych. Szymanowski zaprzyjaźnił się również z zakopiańskimi muzykami. Szczególną estymą darzył Bartka Obrochtę. Jak pisał Rytard:

Szymanowski polubił bardzo tego sympatycznego drobnego staruszka. Siwiutki, zasuszony Bartuś, zawsze pełen humoru i wigoru, sypiący przednimi dopicami góralskimi, był jednym z niewielu już staroświeckich chłopów, którzy dożyli naszych czasów. Obdarzony bystrą, wrodzoną inteligencją, interesował Szymanowskiego przede wszystkim jako świetny muzykant<sup>12</sup>.

Jak już wskazano powyżej, kompozytor wielokrotnie przysłuchiwał się muzyce wykonywanej przez Obrochtę i jego rodzinę. Ale — co ciekawe — jednocześnie sam też prezentował własne utwory Obrochcie, oczekując jego opinii. Bartuś Obrochta po wysłuchaniu dzieła Szymanowskiego miał powiedzieć: „Pięknieście to wyzdajali, panie Symanoski [...]. Wy już cos takiego w uchu macie, cos inkse jako jo, ale tyz dobre!”<sup>13</sup>.

Bliskie kontakty z góralami sprawiały, że Szymanowski lepiej poznał problemy i troski codziennego życia tej społeczności, a także namiętności targające bliżej zaprzyjaźnionymi z kompozytorem jej przedstawicielami. Potwierdza to opinia Rafała Malczewskiego:

Karol znał Podhale na wskroś. Znał góralską biedę i dzikość bytowania u stóp Tatr. Przypatrywał się rozkoszom i dramatom tak odrębnej społeczności. Przede wszystkim znał muzykę tego ludu, jak rzadko urodzonego plemienia. [...] Pragnął (miał wówczas czas) stworzyć muzykę do dzieła związanego z zapachem ziemi i gnoju, z ostrością życia, z żądzami i krwią, grzechem i bohaterstwem. Nie czuł się stworzony, by komponować melodie do romansów janosikowych, do salonowych wygibasów. Miał „dudki” wówczas, to znaczy spokój na pewien czas i niezmówną chęć stworzenia muzyki pod wizerunek tego, co uważał za istotną prawdę o Podhalu<sup>14</sup>.

12 J.M. Rytard, op. cit., s. 10.

13 M. Pinkwart, op. cit., s. 49.

14 R. Malczewski, op. cit., s. 99.

Jak z powyższego wynika, Szymanowski nie poprzestawał na powierzchownym postrzeganiu wybranych, interesujących go elementów kultury tradycyjnej, ale zgłębiał tę kulturę jako całość, poszukując tych elementów życia codziennego, które w istotny sposób wpływały na zachowania ludzi, a co za tym idzie — także na kształt kultury. Swoje obserwacje, wrażenia i wizje uzewnętrzniał na łamach prasy, czego przykład znajdziemy w poniższym fragmencie:

[w]edle wszelkiego prawdopodobieństwa na takie a nie inne ukształtowanie się [muzyki góralskiej — T.N.] wpłynęły dwa potężne miejscowe czynniki, warunkujące sobą resztą całokształt zjawisk swoistej tutejszej kultury; a więc przede wszystkim niezmierna nędza, bezlitosna surowość i bezwzględność dawnego tutaj życia; z drugiej zaś strony również niezmierna, upajająca pięknością otaczającego świata<sup>15</sup>.

W swoim zainteresowaniu tradycyjną muzyką góralską i jej utrwalaniu na piśmie Karol Szymanowski nie był odosobniony. W owym bowiem czasie co najmniej kilka osób zapisywało, a nawet nagrywało muzykę podhalańską. Jedną z nich był Stanisław Mierczyński, któremu Szymanowski niewątpliwie musiał wielokrotnie towarzyszyć w słuchaniu i notowaniu muzyki podhalańskiej, co ze względu na własne doświadczenie w tym zakresie bardzo cenił. Dał temu wyraz w artykule na łamach „Pani”, promującym zbiór zapisów „nut” podhalańskich autorstwa Mierczyńskiego:

[...] powstało jeszcze jedno dzieło niezmiernej wagi dla dziejów polskiej muzyki ludowej; jest nim bogaty zbiór góralskich tańców i melodii notowanych w identycznym brzmieniu z oryginałem, tj. tak, jak je po dziś dzień wykonują, złożone z dwojga skrzypiec i basów, góralskie kapele. Pracy tej, wymagającej obok talentu i znanstwa również benedyktyńskiej iście cierpliwości, podjął się p. Stanisław Mierczyński, ofiarowując polskiemu ludoznawstwu dokument pierwszorzędnej wartości. [...] Obserwując niejednokrotnie p. Mierczyńskiego przy pracy, zrozumiałem dopiero, ile w swe dzieło wlał gorącego umiłowania przedmiotu, znanstwa, wytrwałości i... cierpliwości!<sup>16</sup>

15 K. Szymanowski, *O muzyce góralskiej*, op. cit., s. 10.

16 Ibidem, s. 9. W tym i poniższych cytatach nieznacznie uwspółcześniono pisownię. Pisownię oryginalną zachowano w przypadkach wykorzystania gwary góralskiej.

Obydwaj artyści odwiedzali muzyków — a szczególnie Bartusia Obrochtę — w domach. Jerzy Rytard opisał jedno z takich spotkań w sposób następujący:

[g]dy zebraliśmy się wreszcie w izbie Obrochtów i pokrzepili nieodłączną przy takich razach gorzałeczką, do której Bartusiowi aż się oczy śmiały, wzięli się Obrochtowie, z głową rodziny na czele, do instrumentów, pobrzękali, nastroili i puścili smyczki po strunach. Cóż to była za muzyka! Karol chodził kulejąc po obszernej izbie, z nieodłączną cygarniczką w ręku, w której dymiły niewygasające papierosy, zapalane jeden od drugiego i słuchał, patrzył na palce muzykantom, nadstawiał ucha w ciekawszych miejscach, rozgryzał te dziwne, prymitywne melodie, rozbierał na poszczególne elementy. Obaj ze Stasiem Mierczyńskim byli w swoim żywiole<sup>17</sup>.

Jednakże Szymanowski nie ograniczał się jedynie do kontaktów i współpracy ze Stanisławem Mierczyńskim. Utrzymywał kontakty również z innymi wybitnymi badaczami tradycji muzycznych Podhala drugiej dekady XX wieku — między innymi z Juliuszem Zborowskim i znanym mu już z wcześniejszej działalności kompozytorskiej Adolfem Chybińskim. Jak wspominał Rytard: „Karol zwracał przede wszystkim uwagę na muzykę, śpiew i taniec. Spostrzeżenia jego oraz badania Chybińskiego i praktyczne doświadczenia Mierczyńskiego były bardzo interesujące”<sup>18</sup>. Wszyscy Ci miłośnicy i badacze folkloru muzycznego byli w podobnym wieku i posiadali należyte kompetencje muzyczne, co niewątpliwie ułatwiało porozumienie między nimi. Ich poglądy na folklor były też na ogół zbliżone do muzykologicznej szkoły niemieckiej, stawiającej przede wszystkim na bieżące dokumentowanie zjawisk archaicznych i swoistych, a przy tym posiadających walory muzyczne, krytycznie odnoszącej się natomiast do „przednaukowych” dokumentacji XIX-wiecznych folklorystów. Dlatego też to nowe pokolenie muzyków i badaczy bezgranicznie uległo urokowi gry i repertuaru sędziwego już wówczas Bartłomieja Obrochty. Jego błyskotliwa gra, zabarwiona z jednej strony wpływem archaicznego repertuaru zmarłego ponad ćwierć wieku wcześniej Jana Krzeptowskiego-Sabały,

17 J.M. Rytard, op. cit., s. 10.

18 Ibidem, s. 42.

a z drugiej cechująca się sprawną techniką i zróżnicowanym pod względem charakteru repertuarem charakterystycznym dla południowych stoków Karpat, swoją oryginalnością przypadła inteligenckim gustom i zaczęła być uważana za probierz muzyki podhalańskiej. Wyraz temu dał Karol Szymanowski, w 1924 roku, pisząc o dotychczasowych dokonaniach zbieraczy melodii podhalańskich w następujący sposób:

[d]awniejsze notowania tych melodii (o ile się nie mylę Oskara Kolberga i innych, a nade wszystko J. Kleczyńskiego) — o ile je znam, nie wzbudzają we mnie — muszę wyznać — głębokiego zaufania. Porównując je z oryginałami, z żywą przez górala gdzieś na hali śpiewaną pieśnią lub nutą taneczną w wykonaniu góralskiej kapeli Bartka Obrochty, nie mogłem się oprzeć wrażeniu, iż są te notowania — mówiąc po zakopiańsku — z lekka „sceprzone”, a więc obłaskawione, pozbawione oryginalnej dzikości, podciągnięte jakby pod szary strychulec niepotrzebnie zazwyczaj „zminorowanej”, nieco sentymentalnej „pieśni ludowej”<sup>19</sup>.

Sam Bartek Obrochta określany był przy tym przez Szymanowskiego jako „największy muzyk Skalnego Podhala”<sup>20</sup>, „ostatni już w wielkim stylu zakopiański muzykant”, „uczeń i przyjaciel Sabały”<sup>21</sup>, który „stał niezłomnie na straży starodawnej podhalańskiej muzyki”<sup>22</sup>. Kompozytor nie odbiegał przy tym od opinii pozostałych badaczy muzyki podhalańskiej swojej generacji — Bartek Obrochta był określany przez Stanisława Mierczyńskiego jako „przedziwny artysta”<sup>23</sup>, a przez Adolfa Chybińskiego jako „muzyczna arka przymierza między czasami Chałubińskiego a nami młodszymi”<sup>24</sup>, „król skrzypków tatrzańskich”<sup>25</sup> i „uparty konserwatysta”<sup>26</sup>.

19 K. Szymanowski, *O muzyce góralskiej*, op. cit., s. 8–10.

20 Karol Szymanowski, *List do przyjaciół w Zakopanem*, w: idem, *Pisma muzyczne (Pisma, t. 1)*. Zebrał i opracował Kornel Michałowski, wydanie drugie przejrzała i uzupełniła Teresa Chylińska, Kraków 2018, s. 387.

21 K. Szymanowski, *Przedmowa*, op. cit., s. 8.

22 Ibidem.

23 S. Mierczyński, op. cit., s. v.

24 Adolf Chybiński, *Wspomnienie o Bartłomieju Obrochcie*, „Wierchy” 1926 nr 4, s. 151.

25 Adolf Chybiński, *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*, red. Ludwik Bielawski, Kraków 1961, s. 96.

26 A. Chybiński, *Wspomnienie o Bartłomieju...*, op. cit., s. 152.

Nieco inaczej spojrzymy na postać Bartusia Obrochty oraz poglądy muzyków i regionalistów pokolenia Szymanowskiego, kiedy sięgniemy po opinie miłośników muzycznego folkloru podhalańskiego wcześniejszych generacji. Na przykład Tytus Chałubiński, będący także zbieraczem muzyki góralskiej, za głównego znawcę muzyki podhalańskiej uważał Sabałę, traktując Obrochtę jako muzyka o nowej stylistyce i repertuarze pozbiieranym z szeroko rozumianego Podhala. Także Jan Kleczyński, który w towarzystwie Chałubińskiego, Ignacego Jana Paderewskiego i Obrochty odbył w 1884 roku wycieczkę etnograficzną „po melodie” podhalańskie wspominał, że „oprócz Sabały, prym zwykle trzyma Bartek Obrochta-Bartusiów, młody i zdolny skrzypek przewyższający go mechanizmem, ale typowej samodzielności Sabały już nie posiada<sup>27</sup>”. I nawet Adolf Chybiński, choć nie mógł porównać stylistyki Obrochty z innymi, równie sprawnymi a jednocześnie sędziwymi mistrzami podhalańskich gęśli<sup>28</sup>, po wielokrotnym wysłuchaniu Obrochty, a nawet transkrybowaniu dokonanych przez Zborowskiego nagrań Bartusia pisał o jego „manierze cygańsko-węgierskiej”, na którą składały się, między innymi, „opisowe ornamenty i ozdobniki” i „rytmy synkopowane”, w tym „dwie synkopy jedna po drugiej”<sup>29</sup>, w świetle zachowanej bogatej dokumentacji niestosowane wcześniej na Podhalu. Także w zbiorze podhalańskich melodii instrumentalnych, przetranskrybowanych z repertuaru Bartka Obrochty przez tego muzykologa, co piąta została określona przez samego muzykanta w trakcie nagrania jako obca — luptowska, orawska czy spiska — a o jednej Bartek mówił wręcz, iż ją „Wojtek Mateja przywiózł se [...] z Węgier”<sup>30</sup>. Analizy porównawcze Chybińskiego wskazują zaś, że związków z repertuarem

27 Jan Kleczyński, *Melodie zakopiańskie i podhalskie*, „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskie-go” 1888, s. 89.

28 Przykładowo, Jan Stopka zmarł w 1891 roku, Jan Sabała-Krzeptowski w 1894, a Szymon Gąsienica Krzyś w 1907. Tak więc jeszcze przed 1910 rokiem Obrochta stał się najważniejszym prymistą, a zarazem nestorem muzyków i uosobieniem kultury muzycznej Skalnego Podhala.

29 Adolf Chybiński, *O źródłach i rozpowszechnieniu dwudziestu melodii ludowych na Skalnym Podhalu*, „Kwartalnik Muzyczny” 1933 nr 17–18, s. 48–65.

30 A. Chybiński, *O polskiej muzyce ludowej...*, op. cit., s. 508–528. Por. też Jan Kleczyński, op. cit., s. 39–102; S. Mierczyński, op. cit.

terenów położonych na południe od Podhala było znacznie więcej<sup>31</sup>. Obrochta więc — ze swą słowacką i węgierską przeszłością — posługiwał się w znacznej mierze — podobnie zresztą jak pracujący okresowo w Peszcie i na Liptowie prymista Szymek Krzyś — tamtejszym repertuarem i stylistyką. Obrochta tworzył też nowe kompozycje, poprzez kompilacje znanych mu wątków, do czego zresztą się przyznawał<sup>32</sup>. Wyróżniał się też niebywałą kreatywnością w tworzeniu nowych wariantów, swobodnym podejściem do łączenia poszczególnych motywów i niespotykaną dotychczas na Podhalu brawurą techniką<sup>33</sup>. Wszystkie te elementy musiały być wtedy zresztą pożądane przez mieszkańców Podhala, w innym bowiem wypadku skrzypki nie cieszyłyby się taką popularnością jako muzyk weselny. Jego popularność dotyczy zresztą nie tylko rdzennych Podhalan, ale także coraz liczniej odwiedzających to miejsce gości oraz osiedlającej się tu ludności żydowskiej<sup>34</sup>.

Także Karol Szymanowski — być może zresztą za przyczyną Adolfa Chybińskiego — był świadom związków stylistyki i repertuaru Bartusia z repertuarem regionów położonych bardziej na południe od Podhala. Co jednak ciekawe, starał się te zagadnienia ignorować, czego przykładem może być fragment z jego artykułu z 1924 roku:

[p]omijam tu rozmyślnie kwestie wpływów słowackich, węgierskich czy jakichkolwiek innych na kształtowanie się zasadniczych właściwości tej muzyki, wiedząc z gorzkiego doświadczenia, iż tak zwana „wpływołogia” nic zazwyczaj w sztuce nie tłumaczy, zaślaniając sobą natomiast szczerze to, co w danym dziele jest istotne<sup>35</sup>.

Oczywiście na przyjęciu takiej postawy zaważył podziw dla oryginalności muzyki podhalańskiej, która pomimo licznych wpływów wyróżniała się wieloma swoistymi cechami tak morfologicznymi, jak i wykonawczymi. Ale istotnym był również fakt, iż w środowisku zakopiańskim

31 A. Chybiński, *O źródłach i rozpowszechnieniu...*, op. cit., s. 48–65; A. Chybiński, *O polskiej muzyce ludowej...*, op. cit., s. 433.

32 Lidia Długołęcka, Maciej Pinkwart, *Muzyka i Tatry*, Warszawa–Kraków 1992, s. 14.

33 Juliusz Zborowski, *Z opowiadań i przeżyć Bartusia Obrochty*, „Ziemia” 1929 nr 6, s. 89.

34 Ibidem, s. 89–91.

35 K. Szymanowski, *O muzyce góralskiej*, op. cit., s. 10.

spuścizna podhalańska wydawała się w tym czasie zagrożona, co sygnalizował sam Szymanowski, pisząc:

[...] coraz więcej słyszy się na weselach obrzydłych walczyków i polek, niemożliwych wprost do zniesienia w wykonaniu góralskiej kapeli, nie jeden z młodych chłopców zatańczyłby już i „shimmy”, płaska zaś „dólska” nuta uparcie i wytrwale stara się wyrugować przedziwne — mityczne niemal w swym archaicznym wyrazie „wirchowe”, „sabałowe”, „ozwodne”, które w nietkniętej, tradycyjnej formie przechowuje jak skarb bezcenny jedyny dziś duchowy spadkobierca i dziedzic Sabały — stary Bartek Obrochta z Kościelisk<sup>36</sup>.

Na tle ówczesnej audiosfery Zakopanego muzykowanie Bartka rzeczywiście mogło się wydawać Szymanowskiemu konserwatywnym, zwłaszcza ze względu na zachowanie dawnego repertuaru i przejętej po przodkach stylistyki. Karola Szymanowskiego najbardziej interesowały nuty ozwodne. „Uważał je za najczystszy wyraz muzyczny góralszczyzny tarzańskiej, ze słynną nutą «sabałową» na czele”<sup>37</sup>. A przecież „Bartuś Obrochta grywał ją [...] w kilku wersjach”<sup>38</sup>.

Wszystko to wskazuje, że podejście Karola Szymanowskiego od działających na rzecz głównie dokumentacji i badań porównawczych Juliusza Zborowskiego i Adolfa Chybińskiego odróżniał jeden ważny element — cel obserwacji, dokumentacji i rozważań nad folklorem muzycznym Podhala. Oczywiście głównym celem kompozytora była własna twórczość muzyczna, mająca ambicję osiągnięcia rangi dzieła miary wielkiego narodowego artysty, na co recepta — według samego twórcy — była następująca:

[n]ależy więc umieć — poza sferą wszelkiego apodyktycznego estetyzmu — ująć owo wieczyście bijące „serce rasy” w dłoń, odtworzyć na nowo w formie doskonałego, powszechnie zrozumiałego dzieła sztuki to, co w ludzie przejawia się jako samoistna, nieujęta w żadne karby dyscypliny siła twórcza<sup>39</sup>.

36 Ibidem, s. 8.

37 J.M. Rytard, op. cit., s. 7.

38 Ibidem.

39 K. Szymanowski, *Zagadnienie „ludowości”...*, op. cit., s. 13.

Z prac Szymanowskiego przebija jednak także inny cel — działalność publicystyczna na rzecz czynnej ochrony podhalańskiej muzyki tradycyjnej. I w tym punkcie kompozytor zbliżał się do poglądów Stanisława Mierczyńskiego, który to w 1934 roku pisał:

[p]raca nad odrodzeniem, zachowaniem muzyki i pieśni rodzimej na wsi będzie ciężką, wymagającą nieraz studiów i badań przeszłości muzycznej danej okolicy, gdyż chodzi o to, aby obecnie rozpowszechniane melodie nie odbiegały w swoim charakterze i formie od dawnych. Pewną pomocą w tym względzie mogą być dla organizatorów powyższej akcji wydane zbiory pieśni i melodii naszego kraju (np. obszerne zbiory Oskara Kolberga) [...]. Dalsza praca, po zebraniu i sprawdzeniu materiałów dotyczących muzyki, pieśni i obrzędów danej okolicy, będzie polegała przede wszystkim na tworzeniu zespołów chóralskich, kapel ludowych, przy czym niejednokrotnie będzie trzeba odrzucić pewne instrumenty, które od niedawna stały się modne, a wprowadzić na nowo starodawne, niebędące dziś w użyciu, lub zamierające, jak w pewnych okolicach koza, w drugich lira itd. <sup>40</sup>

Szymanowski nie czuł się powołany do roli animatora muzyki tradycyjnej. W sposób wyraźny dążył jednak — i to dekadę wcześniej niż Mierczyński — do dowartościowania własnym autorytetem muzycznym tradycyjnej muzyki podhalańskiej oraz doprowadzenia do sytuacji powszechnego zrozumienia jej odrębności i wartości. Dostrzegał bowiem, że pomimo coraz większego napływu turystów do Zakopanego, muzyka podhalańska nie była przez nich w pełni doceniana, a wręcz bardzo często odrzucana. Dlatego w 1924 roku w czasopiśmie „Pani” pisał:

[c]hciałbym przede wszystkim kategorycznie zaprotestować przeciw legendzie o ich [górali podhalańskich — T.N.] „niemuzykalności”, stworzonej — przypuszczam — przez pierwszych przybyszów z „nizin”, przerażonych do głębi wykrzykiwaniem (dosłownie!) z wirchu do wirchu, z hali do hali pieśni juhasów. Oczywiście nie ma ta metoda śpiewu nic wspólnego z pieściwym „bel canto” weneckich gondolierów. Jednak czy można mówić o „niemuzykalności” ludu, który poza niezmiernym bogactwem pieśni, czarujących nieraz niezwykłą, kapryśną linią melodii, zdobył się jedyny w Polsce (a może i gdzie indziej!) na stworzenie zespołowo-instrumentalnej muzyki, opartej o oryginalny system harmoniczny i rytmiczny <sup>41</sup>.

40 Stanisław Mierczyński, *Zachowajmy rodzimą pieśń i muzykę na wsi*, „Teatr Ludowy” 1934 nr 3, s. 28.

41 K. Szymanowski, *O muzyce góralskiej*, op. cit., s. 9–10.

W miarę upływu czasu Szymanowski najwyraźniej zaczął postrzegać ten problem bardziej realistycznie, afirmując to, że trudna w odbiorze i zrozumieniu z powodu swej chropowatej i ostrej faktury, ukształtowanej na podobieństwo skalistych wierzchów i ciesiółki podhalańskich majstrów, muzyka góralska prawdopodobnie nigdy nie będzie powszechnie podziwana. W swych publikacjach zaczął więc dążyć do wytworzenia wokół niej aury sztuki elitarnej, dostępnej jedynie wtajemniczonym lub tym, którym jest to dane z góry w sposób naturalny. We wstępie do zbioru Stanisława Mierczyńskiego z 1930 roku pisał zatem:

[g]óralską muzykę taneczną albo się rozumie i odczuwa tajemnym jakimś instynktem rasy: wówczas kocha się ją, tęskni do jej tętniącego uniesieniem życia, utajonego w chropawej, prostokątnej, w kamieniu jakby wykutej formie. Albo się jej nie rozumie: wówczas nie ma mowy nawet o obojętności, o pobłażliwym „braniu pod uwagę” jej *sui generis* wartości, jak każdego innego objawu ludowej sztuki. Wówczas jej się nie znosi, 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<sup>42</sup>.

Sam niewątpliwie uważał się za osobę rozumiejącą i kochającą muzykę podhalańską. W dość powszechnym odbiorze ówczesnych był też uważany za znawcę muzyki góralskiej.

Celem niniejszego tekstu było ukazanie Karola Szymanowskiego nie tylko jako kompozytora poszukującego wśród ludu inspiracji do twórczości, ale również jako miłośnika muzyki podhalańskiej. Obserwacje, doświadczenia muzyczne oraz opublikowane i wypowiedziane (bardzo trafne) spostrzeżenia predestynują kompozytora do miana folklorysty muzycznego. Szymanowski należał zresztą do ścisłego grona kilku największych znawców muzyki góralskiej ówczesnej doby, pozostających w bliskich relacjach z przedstawicielami społeczności Podhalan, w tym z muzykami góralskimi. Relacje Szymanowskiego z tymi ostatnimi — w przeciwieństwie do standardu reprezentowanego przez większość badaczy, wywodzących się z muzykologicznej szkoły niemieckiej ówczesnej doby — cechowały bliskie, wręcz bezpośrednie relacje, co rzutowało na

42 K. Szymanowski, *Przedmowa*, op. cit., s. vii.

postrzeżenie i przeżywanie także materii muzycznej. Przy tym jego refleksyjna natura kazała się raczej orientować na poglądy przedstawicieli muzycznej folklorystyki węgierskiej aniżeli reprezentantów muzykologii porównawczej. Warto zatem zwrócić uwagę na fakt, że w zakopiańskim okresie działalności Szymanowskiego dostrzegamy dziś podejście, jakie zaczęło charakteryzować działalność folklorystów w drugiej połowie XX wieku, a więc po uwzględnieniu w badaniach etnomuzykologicznych zdobyczy antropologii.

#### BIBLIOGRAFIA

- Béla Bartók, *U źródeł muzyki ludowej*, „Muzyka” 1925 nr 6, s. 230–233.
- Adolf Chybiński, *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*, red. Ludwik Bielawski, Kraków 1961.
- Adolf Chybiński, *O źródłach i rozpowszechnieniu dwudziestu melodii ludowych na Skalnym Podhalu*, „Kwartalnik Muzyczny” 1933 nr 17–18, s. 48–65.
- Adolf Chybiński, *Wspomnienie o Bartłomieju Obrochcie*, „Wierchy” 1926 nr 4, s. 151–152.
- Lidia Długolecka, Maciej Pinkwart, *Muzyka i Tatry*, Warszawa–Kraków 1992.
- Anna Iwaszkiewiczowa, *Ze wspomnień o Karolu*, „Odrodzenie” 1947 nr 12, s. 7.
- Jan Kleczyński, *Melodie zakopiańskie i podhalskie*, „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskie-go” 1888, s. 39–102.
- Rafał Malczewski, *Pępek świata. Wspomnienia z Zakopanego*, Łomianki 2003.
- Stanisław Mierczyński, *Muzyka Podhala*, Lwów–Warszawa 1930.
- Stanisław Mierczyński, *Zachowajmy rodzimą pieśń i muzykę na wsi*, „Teatr Ludowy” 1934 nr 3, s. 25–28.
- Maciej Pinkwart, *Zakopiańskim szlakiem Karola Szymanowskiego*, Warszawa 1988.
- Helena Roj, *Wspomnienia zakopiańskie*, „Odrodzenie” 1947 nr 12, s. 2.
- Jerzy Mieczysław Rytard, *Wspomnienia o Karolu Szymanowskim*, Kraków 1982.
- Stefan Szuman, *Wyobrażenia taneczne sugerowane przez walce Chopina*, „Kwartalnik Muzyczny” 1950 nr 29–30, s. 26–63.
- Karol Szymanowski, *O muzyce góralskiej*, „Pani” 1924 nr 8–9, s. 8–10.
- Karol Szymanowski, *Przedmowa*, w: Stanisław Mierczyński, *Muzyka Podhala*, Lwów–Warszawa 1930, s. vii–xi.

Karol Szymanowski, *Zagadnienie „ludowości” w stosunku do muzyki współczesnej*, „Muzyka” 1925 nr 10, s. 8–13.

Karol Szymanowski, *List do przyjaciół w Zakopanem*, w: idem, *Pisma muzyczne (Pisma, t. 1)*.

Zebrał i opracował Kornel Michałowski, wydanie drugie przejrzęła i uzupełniła Teresa Chylińska, Kraków 2018, s. 386–388.

Juliusz Zborowski, *Z opowiadań i przeżyć Bartusia Obrochty*, „Ziemia” 1929 nr 6, s. 89–91.

#### STRESZCZENIE

##### *Karol Szymanowski a muzycy ludowi i badacze folkloru muzycznego na Podhalu*

Pobyty Karola Szymanowskiego w Zakopanem stały się okazją do kontaktów z badaczami podhalańskiego folkloru muzycznego, a za ich przyczyną także z muzykami ludowymi. Relacje Szymanowskiego z tymi ostatnimi — w przeciwieństwie do standardu reprezentowanego przez większość badaczy wywodzących się z muzykologicznej szkoły niemieckiej ówczesnej doby — były bliskie, wręcz bezpośrednie, co rzutowało także na postrzeganie i przeżywanie samej materii muzycznej. Zresztą refleksyjna natura Szymanowskiego kazała mu się raczej orientować na poglądy przedstawicieli muzycznej folklorystyki węgierskiej, aniżeli na reprezentantów muzykologii porównawczej. W zakopiańskim okresie działalności Szymanowskiego dostrzegamy dziś podejście, jakie zaczęło charakteryzować działalność folklorystów w drugiej połowie XX wieku, a więc po uwzględnieniu w badaniach etnomuzykologicznych zdobyczy antropologii.

**SŁOWA KLUCZOWE** Karol Szymanowski, Zakopane, folklor, muzycy ludowi, etnomuzykologia

#### ABSTRACT

##### *Karol Szymanowski, Folk Musicians and Music Folklore Researchers in the Podhale Region*

Karol Szymanowski's visits to Zakopane became an opportunity to meet researchers studying Podhale's music folklore and, through them, folk musicians. Szymanowski's relations with the latter—contrary to the standards represented by a majority of scholars from the German musicological school of the day—were close, even direct, which had an impact on his perception and experiencing of the music. Szymanowski's meditative nature made him turn towards the views of representatives of Hungarian music folklore studies rather than representatives of comparative musicology. In Szymanowski's Zakopane period we can find many elements characterising the work of folklorists in the second half of the twentieth century, that is after the anthropological breakthrough in ethnomusicology.

**KEYWORDS** Karol Szymanowski, Zakopane, folklore, folk musicians, ethnomusicology