

Katarzyna SUSKA-ZAGÓRSKA
Akademia Muzyczna w Krakowie

Asymilacja ludowych pierwowzorów w polskiej pieśni artystycznej – zarys problematyki

Streszczenie

Głównym celem artykułu jest przedstawienie różnych sposobów funkcjonowania pieśni ludowych (głównie pieśni słowiańszczyzny) w polskiej pieśni artystycznej od momentu jej powstania (uznając za ojców pieśni polskiej S. Moniuszkę i F. Chopina), poprzez II połowę wieku XIX, do początków wieku XX (M. Karłowicz, K. Szymanowski). Okres ten wybrany został ze względu na popularność gatunku pieśniowego w twórczości wielu kompozytorów omawianego czasu.

Do gatunków, które miały istotny wpływ na kształtowanie się polskiej pieśni artystycznej, należą: śpiewy historyczne, zwane dumami, duma kozacza, które jednak miały tylko pośredni wpływ na pieśni polskie (głównie chodzi o tematykę, a nie o cechy strukturalne), pieśni ludowe, pieśni zwane dumkami oraz ballady ludowe. Folklor z natury rzeczy łączy kulturowo tereny ze sobą sąsiadujące lub ze sobą związane w jakikolwiek inny sposób. Dzięki tym powiązaniom w polskiej pieśni artystycznej odnajdujemy motywy, wątki, tematy, zapożyczenia i cytaty wywodzące się z bliskich nam ośrodków słowiańskich, nie zapominając o znaczących inspiracjach folklorem Litwy, która uległa – w pewnym okresie swej historii i na określonych terenach – zjawisku sławizacji. W podsumowaniu autorka wskazuje podstawowe cechy pieśni artystycznych w kontekście ich związków z folklorem.

Słowa kluczowe: polska pieśń artystyczna, pieśń ludowa, ballada ludowa, duma, dumka, słowiańszczyzna, pierwiastki ludowe w polskiej pieśni artystycznej.

BÓG – świat – Słowiaństwo – Polszcza – Ukraina
W pięć strón mej gęśli pięciorakie dźwięki!¹
Józef Bohdan Zaleski

Wstęp

Polska pieśń ludowa w źródłach pisanych bywała przedstawiana wycinkowo i – najczęściej – stereotypowo. Literatura profesjonalna czerpała z niej garściami, ale tylko to, co w danym okresie historycznym było podyktowane ogólnymi

¹ J.B. Zaleski, *Wybór poezji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985, s. 294.

trendami kulturowymi. W czasach przedromantycznych literatura polska sięgała przede wszystkim do sielanek, posługując się jakby ludowym kostiumem, ale nie docierając do prawdziwej, autentycznej uczuciowości ludowej. Na przykład podejmując tematykę miłości, wykorzystywała teksty rubaszne (przyśpiewki albo przysłowie) lub prezentujące uproszczony wzorzec miłości ludowej, przedstawianej jako naturalny, fizjologiczny, pozbawiony finezji i subtelności instynkt. W sztuce muzycznej tego okresu właściwie nie posługiwano się ani melodią ludową, ani tekstami ludowymi, gdyż były one synonimem gustu „niskiego”.

Nurt preromantyczny, będący wyrazem znużenia epoką klasyczną, przynosi zasadniczy zwrot w stosunku do ludowych form ekspresji. To jednak oznacza dopiero początek drogi do poznania folkloru i – pomimo odegrania roli wielce pozytywnej – proponowanie w miejsce dawnych stereotypów nowych. Teraz to ludzie wykształceni i oświeceni mają poszukiwać w twórczości ludowej pierwotnego piękna. W jakimś sensie twórczość przekazywana drogą ustną była zawsze materiałem dla kultury oficjalnej, tak jakby dobrem ogólnym, ale oderwanym od macierzystych warunków. Dopiero badacze czasów nowej folklorystyki zaczęli rozważać twórczość ludową w kontekście jej naturalnego środowiska i funkcji.

Artykuł niniejszy ma na celu przedstawienie różnych sposobów funkcjonowania pieśni ludowych (głównie pieśni słowiańszczyzny) w polskiej pieśni artystycznej od momentu jej powstania do przełomu wieków XIX i XX. Jest to jedynie zarys problematyki, wymagający niewątpliwie poszerzenia i rozbudowania o bardziej wnikliwe analizy porównawcze. Jednak w założeniu artykuł ma prezentować pieśń artystyczną oraz pieśń ludową przede wszystkim jako pograniczne gatunki dzieł sztuki, których rezonans (według terminologii Mieczysława Tomaszewskiego)² rozpatrywać można z punktu widzenia etnomuzykologii, kulturoznawstwa, teorii muzyki, ale także praktyki wykonawczej, co jest dla mnie zagadnieniem istotnym z racji wykształcenia wokaln-aktorskiego. Część wstępna artykułu prezentuje w sposób szkicowy obszar wzajemnych wpływów i migracji pieśni ludowych słowiańszczyzny. Następna część przedstawia gatunki i rodzaje pieśniowe poprzedzające narodziny polskiej pieśni artystycznej, mające wpływ na jej kształt. Gatunkiem, któremu poświęcam najwięcej miejsca, jest ballada w trzech odmianach: literackiej, ludowej i pieśni artystycznej o charakterze balladowym. Kolejna część artykułu zawiera przykłady pieśni artystycznych noszących wyraźne cechy wyżej opisanych gatunków. Część ostatnia skupia się na przykładach różnych sposobów występowania materiału pieśni ludowych w pieśniach artystycznych. Przykłady te świadomie wybrane są spośród pieśni należących do zasadniczego repertuaru wykonawczego artystów śpiewaków. W ten sposób mogą one stanowić dodatkowe źródło wspierające proces tworzenia koncepcji interpretacji pieśni artystycznych.

² M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005, s. 17.

Folklor słowiański – obszar wpływów i miejsce w kulturze polskiej okresu romantyzmu

Preromantyzm rozpowszechnił motywy i wątki pieśni ludowych, zwłaszcza w ich aspekcie tekstowym. Powstało nawet zjawisko balladomanii, zresztą oparte na błędnym przekonaniu, że ballada wywodzi się z twórczości ludowej, chłopskiej. Zaczęły funkcjonować powszechnie motywy literackie z pieśni ludowych, ale rzadko dochodziło do wykorzystania tekstów w całości albo zacytowania melodii pieśni. Należy stwierdzić, że w ówczesnej Polsce, nieistniejącej jako państwo, pewne elementy pieśni ludowej wkroczyły do tzw. pieśni artystycznej w takim kształcie, jaki nadali jej pisarze profesjonalni. Z oryginalnej pieśni ludowej pozostały głównie wątki fabularne oraz „podpatrzona i podsłuchana” poetyka, a fizycznie – incipity, które zresztą służą tak jednemu, jak i drugiemu typowi twórczości. Nie twierdzę, że stało się to ze szkodą dla folkloru, bowiem z dzisiejszej perspektywy widzimy problem nieco inaczej.

Jednym z ważnych źródeł inspiracji dla polskiej pieśni artystycznej okresu romantyzmu jest folklor wszystkich terenów słowiańskich historycznie przynależnych do Polski oraz z Polską sąsiadujących. Staje się tak wskutek panującego wówczas *słowianofilstwa* i *panslawizmu*. Rzecznikiem wspólnego państwa słowiańskiego był m.in. Józef Bohdan Zaleski – poeta znany nam z tekstów pieśni Chopina, Moniuszki, Żeleńskiego. Z jego wiersza *Kwinta w mej gęśli...* pochodzi motto niniejszego artykułu.

Ludy słowiańskie postrzegane były jako spokojne, ceniące sobie życie rodzinne, pracę na roli, dobrze gospodarujące i pozbawione jakichś specjalnych aspiracji. Niestety także jako ludy mało ambitne, raczej poddańcze. Pamiętać należy, iż w roku 1800 były tylko 2 organizmy państwowe słowiańskie: Rosja i Czarnogóra. Pozostałe funkcjonowały w ramach innych państw: Turcji, Austrii, Prus i Rosji³. Maria Janion twierdzi, że stygmat cierpienia, niewoli jest dla etosu słowiańszczyzny zasadniczy i w dużym stopniu buduje jej wizerunek. Na podstawie dzieł artystycznych okresu romantyzmu można – według autorki – stworzyć portret Słowianina poniżonego, niesłusznie skrzywdzonego, zniewolonego. Pewien stereotyp cech słowiańskich tak opisuje Maria Janion:

Wprawdzie cechował Słowian pewien istotny niedostatek: wskutek swej łagodności dawali się łatwo podbijać i niewolić⁴.

Tymczasem Johann Gottfried Herder, wielki myśliciel Oświecenia, głosił, iż przyszłość Europy należeć będzie właśnie do Słowian. Między innymi pod

³ A. Furdal, *Słowianie w podziałach kulturowych Europy*, [w:] *Słowianie, Słowiańszczyzna – pojęcia i rzeczywistość dawniej i dziś*, red. K. Handke, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 2002, s. 112–113.

⁴ M. Janion, *Niesamowita słowiańszczyzna*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2007, s. 24.

wpływem Herdera w romantyzmie narodziły się idee przedstawiające Słowian jako uprzywilejowaną, w pewnym sensie „wybraną” grupę etniczną.

Jeśli poszukujemy cech łączących różne nacje słowiańskie i przejawy ich kultur, to z pewnością folklor jest takim elementem łączności, bowiem w sposób naturalny rozprzestrzeniają się wytwory kultury blisko ze sobą związanych regionów. Teren specyficzny, a bardzo istotny dla kultury polskiej w tym wypadku to teren pogranicza polsko-białorusko-litewskiego. Jakkolwiek Litwini nie są genetycznie ludem słowiańskim, to jednak wypadki historyczne w pewnym sensie spowodowały sławizację Litwy, o czym piszą rozliczni badacze ludów słowiańskich. W sytuacji, gdy nasi narodowi wieszczowie (Słowianie) bardzo utożsamiają się z kulturą terenów litewskich, a ich dzieła dają przykłady wielkiej fascynacji folklorem tych ziem, trudno uznać, że narodowa – bądź co bądź – polska literatura nie jest literaturą słowiańską. Adam Mickiewicz, wygłaszając w College de France swoje wykłady o słowiańszczyźnie, mówił o dwóch źródłach narodowej literatury, tzw. „szkole litewskiej” oraz „szkole ukraińskiej” w polskiej literaturze:

W każdym utworze obu szkół można wyróżnić te dwie strony. Stronę uchwytną oraz tak zwaną fantastyczną, to jest duchową. [...] Szkoła ukraińska porzuca utarte tory dawnej poezji polskiej [...]; jest to literatura wybitnie ludowa⁵.

Rodzaje śpiewów, które miały wpływ na formowanie się polskiej pieśni artystycznej

Do dnia dzisiejszego istnieje spore zamieszanie w nazewnictwie utworów liryki wokalne, zarówno artystycznej, jak i ludowej, na terenach polskich lub objętych wpływami polskimi. Zanim przejdziemy do omówienia zagadnienia wpływu pieśni ludowej na pieśń artystyczną, omawiając konkretne przykłady, musimy – choćby pobieżnie – spojrzeć na funkcjonujące w historii polskiej muzyki wokalne gatunki i odmiany utworów śpiewanych. Powstanie polskiej pieśni artystycznej wiąże się z historycznie uwarunkowaną potrzebą podkreślenia jej narodowego charakteru. Nowy prąd kulturowy – romantyzm – wprowadza do literatury polskiej gatunki wcześniej nieuprawiane (duma, ballada). Kwalifikator gatunkowy przestaje być wyznacznikiem liryki, do której zalicza się także utwory niemieszczące się w klasycznych podziałach gatunkowych⁶.

Wśród kompozycji przeznaczonych do śpiewu w okresie poprzedzającym powstanie i rozwój polskiej pieśni artystycznej znajdują się następujące rodzaje utworów wokalnych:

⁵ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi, wykład XXX*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 9, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1997, s. 380–381.

⁶ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, WSiP, Warszawa 1975, s. 272–273.

- A. Śpiewy historyczne.** W twórczości Karola Kurpińskiego, Franciszka Lessla i Marii Szymanowskiej pojawiają się tzw. *śpiewy historyczne*. Są to utwory muzyczne oparte na tekstach literackich znanego w polskiej literaturze okresu Oświecenia autora: Juliana Ursyna Niemcewicza. Tematem *Dum, czyli śpiewów historycznych* Niemcewicza jest najczęściej wybitna postać historyczna bądź wydarzenie historyczne (np. ważna bitwa). Czesław Zgorzelski, autor wstępu do antologii *Ballada polska*, właśnie ze śpiewów historycznych oraz sielek staropolskich wywodzi gatunek ballady literackiej⁷. Już sam tytuł zbioru Niemcewicza sugeruje, że jest to literatura przeznaczona do wykonania w formie śpiewanej. Popularność zbioru *Śpiewów historycznych* Niemcewicza wynikała z palącej potrzeby gloryfikacji patriotycznych postaw wielkich postaci historycznych. W ten sposób zbiór ten, okraszony muzyką, włączył się w nurt pieśni ogólnie znanych, popularnych, powszechnych. Można także doszukiwać się dalekiego pokrewieństwa polskich śpiewów historycznych i historycznej epiki ukraińskiej (*Słowo o wyprawie Igora* z XIII wieku). Pośród tytułów poszczególnych *Śpiewów* Niemcewicza pojawiają się: *Duma o kniaziu Michale Glińskim*, *Duma o Żółkiewskim* oraz *Duma o Stefanie Potockim*. Niemcewicz uznawany jest za pierwszego polskiego twórcę tego rodzaju utworów. Powstaje pytanie, jakie były cechy dum i jaki był ich rodowód?
- B. Dumy kozackie i dumki ukraińskie.** Literatura ukraińska dumami nazywa śpiewy kozackie, gatunek epicki powstały w XV wieku. Stanowią one kontynuację epiki wojenno-rycerskiej (rozwinętej w XIII wieku). Ich szczególny charakter wyznaczają najstarsze dumy pochodzące z okresu niewoli tureckiej, tak zwane „płacze” (początek XIV wieku). Władysław Mokry w książce *Od Ilariona do Skoworody* tak definiuje dumy kozackie:

Są to uogólnione obrazy poetyckie przedstawiające życie Kozaków w niewoli tureckiej, ich bohaterską walkę, ucieczkę z jasyru czy samotną śmierć w stepie⁸.

Scenerię opisywaną w dumach stanowią krajobrazy ukraińskich stepów, które urastają do wymiaru symbolu całej Ukrainy. Istotną cechą dumy kozackiej jest jej swoista „wielorodzajowość”. Właściwie jest ona gatunkiem pogranicznym, skupiającym w sobie trzy pierwiastki: liryczny, epicki i dramatyczny. Zasadniczo należy do epiki, jednak w akcie wykonawczym dumy elementy liryczne (które także można nazwać „muzycznymi”): rytm, intonacja, kolorystyka i dynamika, zyskują równorzędne znaczenie z elementami struktury literackiej. Pamiętać należy, że rozpowszechnianie dum następowało drogą ich publicznych wykonań. Nie była to bowiem literatura przeznaczona do cichego czytania, lecz

⁷ Podaję za: Cz. Zgorzelski, *Wstęp*, [w:] *Ballada polska*, red. Cz. Zgorzelski, I. Opacki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962, s. XXXI–XXXVIII.

⁸ W. Mokry, *Od Ilariona do Skoworody. Antologia poezji ukraińskiej XI–XVIII w.*, Universitas, Kraków 1996, s. 52.

raczej do „odtworzenia” w formie zbliżonej do aktorsko-muzycznego monodramu. Z tego też powodu zawiera w sobie wyraźny pierwiastek dramatyczny. Można więc potraktować wykonawcę dumy jako aktora-recytatora, którego wykonanie, oparte na improwizacji melodyczno-recytacyjnej, współtworzyło kształt i ostateczny wyraz artystyczny utworu. Można także określić charakter dumy kozackiej jako modlitewno-recytacyjny. Czesław Zgorzelski za F. Bentkowskim przytacza następujący opis wykonania dum kozackich z roku 1578:

Jeszcze teraz [...] śpiewane są elegie, które Rusini dumami zowią. Wykonywano je głosem żalonym, jednocześnie poruszając się miarowo to w tę, to w tamtą stronę, by ruchem tym i gestami ułatwić słuchaczom przeżycie opowiadanych zdarzeń, a tłum wieśniaczy podchwytował niekiedy pewne fragmenty śpiewu i lamentujące zwroty⁹.

Wspomnieć trzeba, że wykonawcy dum kozackich nie wywodzili się z prostego ludu. Byli to poeci-pieśniarze, lirnicy, kobziarze, bandurzyści albo gęślarze, niejednokrotnie wykształceni w specjalnych szkołach. W większości byli to ludzie niewidomi, albo od urodzenia, albo – częściej – ich kalectwo było wynikiem udziału w starciach wojennych.

Pokrewnym gatunkiem jest **dumka**, czyli ludowa pieśń zwrotkowa, wykształcona na Ukrainie, wykazująca pewne związki z balladą. Wydaje się, że to właśnie дума kozacka oraz ukraińska dumka mogą być pierwowzorami dla pieśni polskich zwanych dumkami, ze względu na specyficzne piętno smutku, tęsknoty, rezygnacji, a nawet fatalizmu, który w nich wyczuwamy. Lamentacyjny lub melancholijny ton z pewnością stanowi również główny rys tekstów polskich dumek. Są to zwykle smutne rozpamiętywania przeszłości, pełne nostalgii za utraconą ukochaną osobą lub rodzinnym krajem. Podstawową cechą dumek jako utworów wokalnych jest ich śpiewność, na co zwraca uwagę M. Tomaszewski, omawiając pieśni Moniuszki w pracy *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*¹⁰.

Dumy kozackie były harmonijnym połączeniem twórczości artystycznej i gminnej, jednak ich genezy poszukujemy w twórczości literackiej, a nie ludowej. Дума kozacka stopniowo przeniknęła do repertuaru gminnego, w czym tkwi jej podobieństwo do polskiej ballady ludowej, która także – stworzona w szlacheckim dworze – zadomowiła się w chłopskiej chacie. Дума i dumka ukraińska – choć znane i śpiewane w Polsce już wcześniej – przeżyły okres swej wielkiej popularności w czasie, gdy rodziła się polska pieśń artystyczna. W okresie romantycznym w sztuce i muzyce polskiej pojawił się bowiem kult „wieszczów”, poetów nawiązujących do homeryckiej tradycji wędrownych śpiewaków, a wraz z nim szczególne zainteresowanie dumą i dumką. Niestety, na ziemiach etnicznie polskich epika historyczna rozwijała się nader skromnie.

⁹ F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, t. 1, Nakład Zawadzkiego, Warszawa – Wilno 1814, s. 314; zob. Cz. Zgorzelski, *Wstęp*, s. XXV.

¹⁰ M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 76.

W tej sytuacji wzorem stali się przybysze z innych terenów słowiańskich, na przykład opisywani – między innymi przez Mickiewicza – serbscy ślepcy, wędrujący gęślarze i ich utwory¹¹. Także Władysław Syrokomla z wyraźną zazdrością pisał o lirnikach i gęślarzach z Zaporozża¹². Lira – symbol poezji – staje się w romantyzmie atrybutem barda narodowego. Dumka znana nam z polskiej pieśni artystycznej ma w sobie coś z nuconej piosenki ludowej, dotykającej głębokich i powszechnie doświadczanych uczuć. Niejednokrotnie tematyka polskich dumek nawiązuje do dumy kozackiej, zaś bardzo często jej bohaterem jest Kozak i jego środowisko naturalne. Znane dumki w polskiej literaturze pieśniowej to: *Przychodź miły* i *Śpiewak w obcej stronie* Stanisława Moniuszki ze słowami J.B. Zaleskiego, *Dwie zorze* ze słowami T. Lenartowicza, *Kozak* do słów Czeczota tegoż kompozytora, a także *Dumka* i *Nie ma, czego trzeba* F. Chopina do słów J.B. Zaleskiego.

C. Pozostaje jeszcze przypadek **ballady** – jako swoistego gatunku pieśni ludowej, utworu literackiego oraz pieśni artystycznej. Zapatrzenie się twórców profesjonalnych na pieśń ludową działa na zasadzie sprzężenia zwrotnego: tak jak pieśń artystyczna czerpie z folkloru, tak i pieśń ludowa zwraca się ku sztuce wysokiej. Wpływy pomiędzy twórczością ludową a artystyczną bywają także obopólne. Przykładem potwierdzającym tę prawidłowość jest zarówno ukraińska дума, jak i polska ballada. Elżbieta Jaworska, autorka antologii *Polska ballada ludowa*, przytacza definicję Juliusza Kleinera, według której:

Ballada jest to krótki wierszowany utwór epicki na temat niezwykłego zdarzenia, o zabarwieniu lirycznym i o tendencji do dramatycznego, dialogowego ujęcia¹³.

Ten sam autor w *Słowniku folkloru polskiego* pod hasłem *ballada* dodaje również: jest to utwór śpiewany, akcja jego jest przedstawiona szkicowo, ujęcie tematu tajemnicze, niejasne, zagadkowe. Tematy to: miłość, zbrodnia, wojna, fantastyka i groza¹⁴. Czesław Zgorzelski we wspomnianym wyżej wstępie do *Ballady polskiej* opisuje zespół cech charakterystycznych dla ballady literackiej. Należą do nich:

Wyznaczniki tradycji

Ballada ciąży ku przystępności, popularności, ku twórczości prymitywnej. Narrator – reprezentant gminnego widzenia świata – wyraża sąd opinii po-

¹¹ H. Kapeliński, *Romantyczny lirnik*, [w:] *Ludowość dawniej i dziś. Studia folklorystyczne*, red. R. Górski i J. Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 8.

¹² H. Kapeliński, dz. cyt., s. 7.

¹³ J. Kleiner, *Ballada*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 1, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1958, s. 195–199; E. Jaworska, *Polska ballada ludowa. Antologia*, PWM, Kraków 1991, s. 146.

¹⁴ J. Kleiner, *Ballada*, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965, s. 37–38.

wszechnej swego środowiska. Ballada zawiera elementy sensacyjne i przejaśkrawione. Odchodzi od sielankowego szablonu.

Wielorodzajowość

Połączenie elementów trzech rodzajów literackich: epiki, liryki i dramatu.

Śpiewna rytmizacja

Trudno wyrokować, w jakim środowisku ballada powstawała, ale można sądzić, że była najpierw obecna w dworach szlacheckich, następnie w izbie czeładzi, a na końcu wśród ludzi prostych. Ballady były czymś w rodzaju artystycznych piosenek popularnych, jednak poza obiegiem wysokim. Polskie ballady, zarówno literackie, jak i ludowe, są raczej utworami nawiązującymi do literatury sensacyjnej, a nie historycznej, jak dzieje się to w przypadku dum kozackich.

Mając na względzie fakt, iż ballada, obok baśni i bajki, jest podstawową formą opowiadającą w folklorze, należy uwzględnić także badania Jadwigi Jagiełło, która w interesującym opracowaniu pt. *Polska ballada ludowa* podaje następującą definicję ballady:

Nazwę ballada, określającą pierwotnie ludową pieśń taneczną, przyjmuje się w Europie na oznaczenie wyrazistego gatunku w literaturze artystycznej. Stąd konieczność przyjęcia terminu: „ballada” z przymiotnikiem „ludowa” na określenie pieśni ludowych o cechach zbliżonych lub analogicznych do ballady literackiej, przy zastrzeżeniu, że dla ballady ludowej nadrzędnym układem odniesienia jest kontekst literatury ludowej, nie zaś powiązania z literaturą artystyczną¹⁵.

Autorka wyróżnia pewne cechy ballady ludowej, które możemy odnieść także do tekstów ballad literackich. Posługując się metodą badawczą Proppa¹⁶ (zastosowaną w odniesieniu do bajki ludowej), tworzy sześcieelementowy model fabularny ballady, w wyniku którego powstaje także sześcieelementowy model gatunkowy. Opiera się on na sześciu funkcjach niezbędnych dla zaistnienia ballady w jej gatunkowej osobliwości.

Model fabularny ballady

Zdarzenia w modelu fabularnym ballady:

- 1) postawienie zakazu;
- 2) namawianie do przekroczenia zakazu;
- 3) przekroczenie zakazu (brak rezygnacji);
- 4) informacja o przekroczeniu zakazu (pojawia się informator);
- 5) dochodzenie winy (pojawia się sędzia);

¹⁵ J. Jagiełło, *Polska ballada ludowa*, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 7.

¹⁶ W. Propp, *Morfologia bajki*, tłum. i oprac. S. Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 59 (4), s. 203–242.

6) wymierzenie kary (może to być śmierć albo informacja o śmierci).

Niezwyczajnie użyteczne dla badacza ballady jest naświetlenie przez autorkę różnic pomiędzy balladą a innymi typami pieśni ludowej.

Różnica pomiędzy balladą a innymi typami pieśni ludowej:

- Liczba funkcji w balladzie jest ściśle ograniczona do 6.
- Jeśli tych funkcji jest więcej, to mamy do czynienia z **wierszowaną opowieścią ludową o niezwykłym wydarzeniu**.
- Jeśli funkcji jest mniej niż 6, a nie ma funkcji wymierzenia kary, to jest to **dumka ludowa**.

Porównanie cech charakterystycznych dla ballady i dumki

Ballada – przekroczenie zakazu i wymierzenie kary, bohater czynny, działający, buntownik, ponosi surową karę za swój czyn.

Dumka – rozdzielenie kochanków i rozpacz po stracie kochanka, bohater bierny, zrezygnowany, uległy. W dumce to skrzywdzony bohater ponosi karę, np. kochanek popełnia samobójstwo, a przestępca uchodzi karze.

Przedstawione powyżej rozróżnienie na dumkę i balladę ludową wydaje mi się bardzo przydatne, albowiem dotąd nie sprecyzowano parametrów gatunkowych ballady, ani jako gatunku literackiego, ani muzycznego (jak wiadomo, istnieją ballady bez tekstu, jako forma instrumentalna). Konsekwencją tego nie-dookreślenia jest pogląd stawiający znak tożsamości pomiędzy tymi dwoma odmianami pieśni, dość często spotykany w refleksji na temat pieśni ludowej.

Należy jeszcze uzupełnić rozważania na temat ballady o tzw. balladę romantyczną, gatunek literacki typowy dla tego okresu. W *Zarysie teorii literatury* cechy charakterystyczne gatunku zostały przedstawione następująco:

Ballady są utworami opartymi na motywach fantastycznych, zazwyczaj pochodzenia ludowego. Poeci dążyli w nich do maksymalnego wydobycia dziwności i niesamowitości. Najczęściej ballady mają budowę fabularną [...] Szczytowy jej okres przypada na pierwsze lata romantyzmu, od momentu debiutu Mickiewicza¹⁷.

Mickiewicz tworzył ballady zarówno fantastyczne, jak i realistyczne. Przypadek ballady romantycznej interesuje nas ze względu na jej obecność w dziełach wokalnych. Wskazuje na to m.in. Mieczysław Tomaszewski, analizując występowanie dwóch rodzajów ballad literackich: ballady fantastycznej (surrealnej) oraz realistycznej na przykładach *Świtezianki* i *Czatów* Stanisława Moniuszki¹⁸.

Po dokonaniu pobieżnego porównania trzech gatunków literackich: polskich śpiewów historycznych oraz dum kozackich i ballad ludowych, zauważamy

¹⁷ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, dz. cyt., s. 318.

¹⁸ M. Tomaszewski, *Mickiewiczowskie teksty, „tony” i inspiracje*, [w:] *Mickiewicz i muzyka, słowa – dźwięki – konteksty*, red. T. Brodniewicz, M. Jabłoński, J. Stęszewski, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2000, s. 23–26.

tyleż podobieństw, co kontrastów pomiędzy nimi. Także i dzisiaj granice tych gatunków są mgliste i niejasne. W pewnym sensie przypisujemy je intuicyjnie do różnych gatunków, jednak można je traktować jak trzy odmiany tego samego gatunku. Sam Niemcewicz utożsamia swoje *Śpiewy historyczne* z dumami. Dumy pod względem tematycznym wywodzą się z epiki historycznej, podobnie jak śpiewy historyczne. Obydwie formy literackie spokrewnione są ze znacznie skromniejszą dumką. Dumka z kolei bywa uznawana za muzyczny odpowiednik ballady ludowej. Oskar Kolberg w wydanych w 1857 *Pieśniach ludu polskiego* określał nazwą: „duma” większość pieśni, które odnajdujemy we współczesnym zbiorze Jadwigi Jagiełło jako przykłady ballad¹⁹. Tak więc zasób literatury śpiewanej w okresie poprzedzającym powstanie polskiej pieśni artystycznej posiada wyraźną linię wspólną. Potwierdza to również fakt, iż wszystkie omówione gatunki literackie (czy też odmiany jednego gatunku) mocno uwypuklają w swej strukturze elementy śpiewno-muzyczne.

Przykłady pieśni artystycznych wywodzących się z tradycji gatunków wcześniejszych: śpiewu historycznego, dumy i ballady ludowej

1. Pieśń Fryderyka Chopina *Dwojaki koniec* do słów Józefa Bohdana Zaleskiego

Pieśń *Dwojaki koniec* jest miniaturą wokalną utrzymaną w nostalgicznym i elegijnym nastroju. Jej tekst zawiera opis przeciwstawnych losów dziewczyny i jej ukochanego – Kozaka. Forma pieśni jest zwrotkowa (zawiera 3 zwrotki o identycznym brzmieniu).

Oto porównanie tekstu J.B. Zaleskiego oraz ballady ludowej o tym samym wątku fabularnym (tabela 1). Balladę tę, opracowaną według zapisu Oskara Kolberga, podaje E. Jaworska w swej antologii²⁰.

W tabeli 1 umieszczone są numery zwrotek: w przypadku tekstu Zaleskiego²¹ są to trzy zwrotki, zaś w odniesieniu do ballady ludowej – zwrotki wybrane, odpowiadające zwrotkom 1, 2, 3, w tekście Zaleskiego. W całości ballada ludowa składa się z 8 zwrotek, jednak tylko cztery z nich znajdują swoje odpowiedniki w tekście pieśni Chopina (zwrotki 1, 2, 3, 8). Na uwagę zasługuje fakt, że zwrotka 1 u Zaleskiego zawiera w formie skondensowanej treść trzech zwrotek ballady ludowej: zwrotki 1, 2 oraz 3.

¹⁹ O. Kolberg, *Dzieła wszystkie. Pieśni ludu polskiego. Dumy i pieśni*, cz. 1, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1857, s. 1–295.

²⁰ E. Jaworska, *Polska ballada ludowa. Antologia*, PWM, Kraków 1991, s. 78–79.

²¹ J.B. Zaleski, dz. cyt., s. 234–235.

Tabela 1.

<i>Dwojaki koniec, słowa J.B. Zaleski</i>	<i>Dwoje ludzieńków, ballada ludowa</i>
1. Rok się kochali, a wiek się nie widzieli Zbolały serca oboje na pościeli. Leży dziewczyna w komnacie swej na łożu, A Kozak leży w dąbrowie na rozdrożu.	1. Zakochali się, zakochali się Dwoje ludzieńków w sobie, A Pan Jezus wie, a Pan Jezus wie Czy na pociechę sobie. 2. Zakochali się, zakochali się, Dołą się nie widzieli Jak się ujrzeni, jak się ujrzeni Oboje zachorzeni. 3. Da, u Kasiuli, da, u jedynej Bieluchna pościółeczka Da, u Jasiénka, biednej sieroty Zielona muraweczka.
2. O! nad dziewczyną rodziny całej płacze A nad Kozakiem och! Siwy orzeł kracze Oboje biedni, wnętrzości ogień pali! Cierpieli srodze, cierpieli i skonali.	8. A nad Kasiénką, a nad jedyną Ojciec i matka płacze A nad Jasiénkiem, biedną sierotą Wrony koniczek skacze.
3. O! nad dziewczyną po siole dzwony biją A nad Kozakiem po lesie wilki wyją. Kości dziewczyny grób zamknął poświęcony, Kości Kozaka bieleją na wsze strony.	—

Podając przykład oryginalnej ballady ludowej w jednym z jej wielu wariantów, miałam na celu pokazanie pewnego sposobu asymilacji tekstu pieśni ludowej do literatury profesjonalnej. Cechą ważną jest tu dążenie do kondensacji treści w obrębie miniatury. Miniatura jest jedną z głównych odmian liryki wokalne w romantyzmie. W sferze literackiej dostrzegamy liczne elementy techniki pisarskiej wzorowanej na tekstach ludowych; luki i niedopowiedzenia fabularne, zestawienia przeciwstawnych obrazów (dziewczyna leży w pościeli – kozak leży w dąbrowie na rozdrożu, nad dziewczyną płacze rodzina – nad Kozakiem kracze orzeł, na pogrzebie dziewczyny dzwonią dzwony – na pogrzebie Kozaka wyją wilki).

W antologii twórczości J.B. Zaleskiego autorka wyboru i komentarza Cecylia Gajkowska podaje za Aleksandrem Kołessą, że tekst i forma wiersza zaczerpnięte są z ukraińskiej pieśni ludowej²². Z pewnością J.B. Zaleski nie wzorował się na zapisie Kolberga, być może nie korzystał z żadnego zapisu ludowej ballady, ale po prostu znał ten popularny wątek balladowy, jako że mieszkał w Guberni Kijowskiej i jego kontakt z folklorem ukraińskim był zupełnie naturalny. Prawdopodobnie z tego powodu treść ballady ludowej w wierszu Zaleskiego ma postać skróconą. Właściwie inspiracja dotyczy tutaj tylko pomysłu

²² C. Gajkowska, komentarz do wiersza *Dwojaki koniec*; zob. J.B. Zaleski, dz. cyt., s. 234–235.

fabularnego (wątek jednoczesnej śmierci kochanków) oraz sposobu przedstawienia tego wątku (przeciwstawność obrazów, kontrast jako zasada porównań). Taka szkicowość ujęcia przypomina sposób tworzenia różnych wariantów ballad w poezji ludowej.

Słowa Bohdana Zaleskiego Op. 74 Nr 11

Allegretto (♩ = 100)

Głos

Rok się ko - cha - li, a wiek się nie wi - dzie - li, zbo - la - hy se - rca, o -

Fortepian

p e legato

-bo - je na po - ście - li. Le - ży dzie - wczy - na wko - rna - cie swej na ło - żu,

poco cresc. *dim.*

p a ko - zak le - ży w dą - bro - wie na roz - dro - żu! *p* O! nadzie - wczy - na ro -

Przykład 1. *Dwojaki koniec*, muzyka F. Chopin, słowa J.B. Zaleski, takty 1–18

W pieśni *Dwojaki koniec* mamy swoiste połączenie dwóch charakterystycznych dla romantyzmu odmian pieśni: dumki i ballady.

Cechy balladowe:

- model fabularny – wątek epicki zaczerpnięty z pieśni ludowej, znany na Ukrainie oraz w Polsce, temat sensacyjny (choroba i śmierć): antyteza przedstawienia losów Kasi i Jasia (dziewczyny i Kozaka), fabuła jest wariantem ballady ludowej;
- zwrotkowość i powtarzalność, szkicowość akcji (elipsy czasowe).

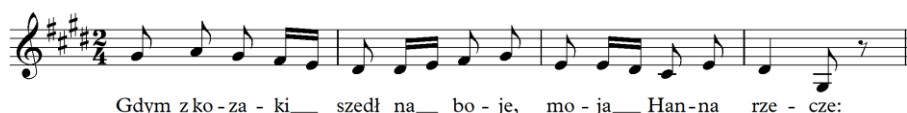
Cechy dumki:

- temat rozdzielenia kochanków;
- sceneria nawiązująca do dumki ukraińskiej (samotna śmierć Kozaka, las, wyjące wilki, orzeł).

Posługując się klasyfikacją Jadwigi Jagiełło, wydaje się, że pieśń tę należy nazwać raczej dumką, bowiem nie spełnia dwóch gatunkowych funkcji modelu fabularnego ballady. Nie ma zbrodni – wina tkwi w wyrokach losu: rozdzielenie poprzez wojnę. Nadto charakterystyka postaci wskazuje na cechy bohaterów dumki: dziewczyna umiera z powodu choroby, Kozak ginie wskutek ran odniesionych w walce. Niemniej przez badaczy folkloru ten wątek równoległej lub równoczesnej śmierci kochanków uznawany jest także za balladowy²³. Świadczy to zapewne o istnieniu pewnej grupy pieśni i wątków fabularnych, które stanowią kanon ballad (uznanych za ballady z różnych powodów). Balladę pod tytułem *Dwoje ludzieńków* napisał także Bolesław Leśmian. Wykorzystanie identycznego z tekstem ludowym tytułu wskazuje dobitnie na powstały w tym przypadku nowy „wariant” modelu fabularnego tej ballady²⁴.

2. Pieśń *Korale* – muzyka S. Moniuszko, słowa W. Syrokomla

Przykładem pieśni wzorowanej na dumie kozackiej jest pieśń *Korale* S. Moniuszki, której słowa pochodzą z wiersza Władysława Syrokomli (1855). *Korale*, które sam autor nazywa *Dumką kozacką*, to pieśń epicka. Kanwą fabuły jest tutaj obietnica przywiezienia korali złożona ukochanej przed wyjazdem na wojnę. Kozak dotrzymuje słowa ale po powrocie nie zastaje ukochanej przy życiu a zdobyte korale składa jako wotum Najświętszej Maryi Pannie.



Przykład 2. *Korale*, muzyka S. Moniuszko, słowa W. Syrokomla, takty 3–6

Korale to pieśń o mocno rozbudowanej fabule, posiadająca 5 zwrotek literackich, poprzedzonych krótkim wstępem fortepianowym. Każda zwrotka dzieli się na 4 frazy, mające za zadanie budowanie napięć odpowiadających schematowi fabularnemu. Fraza 1 wprowadza nas w tematykę, fraza 2 – o charakterze otwartym – wyraźnie zapowiada intensyfikację emocji. W kolejnej frazie melodia wspina się ku górze, do punktu kulminacyjnego, a następnie we frazie 4 łagodnie opada, tworząc rodzaj epilogu w każdej strofie. Pieśń *Korale* posiada

²³ Inny wariant tytułu – *Wspólna śmierć kochanków* – podaje S. Czernik, *Polska epika ludowa*, seria 1, nr 167, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958, s. 335–337.

²⁴ B. Leśmian, *Dwoje ludzieńków*, [w:] *Ballada polska...*, s. 686–687.

cechy trzech odmian (gatunków) literackich śpiewanych przed pieśnią artystyczną, do których należą:

- śpiew historyczny – opowiada historię walki z wojskami tatarskimi widzianą oczami jej uczestnika, opisuje pożar i plądrowanie miasta przez wojsko w poszukiwaniu łupów wojennych;
- duma kozacka – narratorem i bohaterem jest Kozak, cechuje ją nieszczęśliwe zakończenie, fatalizm losu, opis środowiska wiejskiego i jego obyczajów;
- dumka – wątek przewodni, czyli otwierający i zamykający fabułę, jest wątkiem miłosnym, lirycznym, nie ma tutaj typowej tematyki balladowej (zbrodnia, osąd, wymierzenie kary), ani wątku znanego z ballad ludowych; posiada formę zwrotkową.

3. Pieśń Władysława Żeleńskiego *Młodo zaswatana*, słowa J.B. Zaleski

Pieśń ta stanowi przykład pieśni artystycznej zainspirowanej tekstem ballady ludowej. Tekst Józefa Bohdana Zaleskiego jest niemal dosłownym tłumaczeniem ukraińskiej pieśni. Zachowuje przy tym nieznacznie zmienioną rytmiczną budowę oryginału, o czym pisze Aleksander Kołessa w swoim studium tekstów J.B. Zaleskiego²⁵. Oto 1 strofa tekstu Zaleskiego:

Czyż ja na polu nie kalina?
 Czyż ja na polu nie jedyna?
 Czemuż mnie tak w moje rano,
 W pączkach jeszcze połamano?
 Niedolaż moja, moja niedola!

Andante con moto
con duolo



Czyż ja na po - lu nie ka - li - na? Czyż ja na po - lu nie je - dy - na?

Przykład 3. *Młodo zaswatana*, muzyka W. Żeleński, słowa J.B. Zaleski, takty 3–10

Pieśń ta, skomponowana jako pieśń zwrotkowa, zawiera epicki tekst o wyrazistych cechach poetyki ludowej. Przede wszystkim są tu paralele ze światem przyrody. Dziewczyna występuje jako *kalina*, połamana i zniszczona, zanim zdążyła zakwitnąć w całej krasie. Swobodny ptaszek i wesoła rybka są synonimami wolności i beztróskiego życia, którego nie zaznaje zbyt szybko wydana za mąż dziewczyna. Cały tekst pełen jest aluzji, które przybierają formę pytań retorycznych wypowiedzianych przez dziewczynę – podmiot liryczny. Ostatecznie dziewczyna przyrównuje się do niewinnej rybki, którą wyławia z wody ptak – rybołówka. W warstwie melodycznej obserwujemy znaczne uproszczenie oraz

²⁵ Podaję za: J.B. Zaleski, dz. cyt., s. 240.

ascetyczny wręcz schemat harmoniczny. Po każdej zwrotce dodany jest rodzaj refrenicznego westchnienia: *niedolaż moja, moja niedola!* Jest on oparty na wielkim skoku interwałowym i zstępującym pochodzie melodycznym, który ostatecznie zamiera na jednym tonie. Dodatkowo pojawia się tutaj przecinek, sugerujący jakby oddzielenie pierwszego „westchnienia” od drugiego, oznaczającego rezygnację i bezsilność podmiotu lirycznego (patrz: przykład 4, przed słowami: *moja niedola!*). Pieśń poprzedza określenie ekspresywne pochodzące od kompozytora: *con duolo* (z bólem, cierpiąco), które wskazuje na lamentacyjny wyraz całej pieśni. Określenie to jest bezpośrednią i jasną wskazówką dla wykonawcy pieśni.

Andante con moto
con duolo



Nie - do - laż - mo - ja, mo - ja nie - do - la - !

Przykład 4. *Młodo zaswatana*, muzyka W. Żeleński, słowa J.B. Zaleski, takty 16–20

Pierwiastki pieśni ludowej w polskiej pieśni artystycznej

Jeśli mówić o pierwiastkach pieśni ludowej, które odnajdujemy w pieśniach artystycznych, to rozważyć trzeba co najmniej pięć różnych sytuacji, w których kompozytor:

- 1) sięga do tekstu adaptowanego lub imitującego tekst ludowy – przypadek najczęstszy w liryce wokalne romantyzmu;
- 2) korzysta z tekstu ludowego – anonimowego (umieszczając w pieśni całość bądź fragmenty tekstu);
- 3) traktuje ludową melodię lub tekst autentyczny jako symboliczny odnośnik do sfery folkloru i wprowadza w utworze tylko krótki, lecz czytelny dla odbiorcy, cytat;
- 4) wykorzystuje zarówno tekst ludowy, jak i oryginalną linię melodyczną lub nawet linię melodyczną wraz z akompaniamentem;
- 5) jako kanwę muzyczną wybiera wyraziste cechy taneczne, przez co uzyskuje efekt ludowej stylizacji (chodzi o aluzję bądź motyw przewodni całego utworu).

Przypadek 1

Tekst pieśni jest adaptowany z literatury ludowej i stanowi jego literacki przekład

Wydawałoby się, że język ludowej pieśni jest językiem potocznym. Tymczasem wielu badaczy wykazało, że język pieśni ludowych jest estetycznie na-

cechowany, że twórca ludowy, będący jednocześnie wykonawcą ludowym, stara się, aby ten język był piękny, odświętny, wygładzony, a także przyzwoity, pozbawiony grubiaństw i dosadności. To wyraźnie podkreśla potrzebę tworzenia czegoś niecodziennego, niepospolitego, subiektywnego. Taką tendencję odkrywa w pieśni ludowej kresów litewsko-białorusko-polskich Gustaw Juzala, mówiąc o swoistej autocenzurze ludowych wykonawców²⁶. Zjawisko to odróżnia także język pieśni od języka przyśpiewki ludowej, który bywa niewybredny lub nawet wulgarny. W tej sytuacji pojawia się myśl o możliwości wyłonienia w języku folkloru cech, które pozostają w opozycji do elementów gwary danego obszaru, a jednocześnie wobec języka literackiego. Cechy te ponadto ulegają skonwencjonalizowaniu i rozpowszechnianiu²⁷.

Jerzy Bartmiński, badając tak wyodrębniony język, posługuje się określeniem *interdialekt poetycki* w folklorze. Terminu tego użył J. Oravec w 1957 roku²⁸. Wędrowki motywów, wątków fabularnych, formuł są rzeczą bezsporną, powodują, że język poetycki folkloru jest w dużym stopniu niezależny od gwary regionu, w którym powstaje. Jest to dogodna sytuacja dla twórców profesjonalnych, którzy mogą ów język poetycki ludowy poznać i odtworzyć oraz przystosować go na swój sposób do norm literackich. To właśnie uważam za najbardziej charakterystyczny rys w polskiej pieśni artystycznej. Rzecz bowiem znamienna – teksty preromantyków: Czeczota, Witwickiego, Odyńca, Zaleskiego i innych znamy dzisiaj niemal jedynie z liryki wokalne. Bez oparcia w teoriach etnolingwistycznych, bez badań, bez utwierdzonej w nauce wiedzy autorzy tamtych czasów potrafili doskonale intuicyjnie odczytać, zrozumieć, odczuć i odtworzyć język ówczesnego folkloru w ramach twórczości profesjonalnej. Spotkali się z tego powodu z zarzutami niezbyt wysokich lotów swojej twórczości. Zauważam wielki związek poetyki literatury „ludowej” tego rodzaju z pieśniami tzw. artystycznymi doby preromantyzmu i romantyzmu. W ten sposób powstał w I połowie wieku XIX szereg tomów wierszy – pieśni, będących swoistą odmianą tłumaczeń z dialektów, np. Jana Czeczota (1796–1847) *Piosnki wieśniacze znad Niemna i Dźwiny (1837 tom I)*, będące tłumaczeniami pieśni białoruskich w języku zbliżonym do języka folkloru²⁹. Autor nazywał język oryginałów *gwarą sławiańsko-krewicką*, gdyż kształt dzisiejszego języka białoruskiego nie był wówczas jeszcze ustalony. Wiele spośród tych pieśni znamy z twórczości wokalne S. Moniuszki (*Latem brzoźka mała, Kum i kuma, Prząśniczka, Dąbrowa, dumka Przychodź, miły, Wędrowną ptaszyna*). Przykładem jednego z naj-

²⁶ G. Juzala, *Semiotyka folkloru muzycznego pograniczy polsko-litewskich*, Musica Jagiellonica, Kraków 2007, s. 15.

²⁷ J. Bartmiński, *O procesie formowania się interdialektu poetyckiego w języku polskiego folkloru*, [w:] *Ludowość dawniej i dziś. Studia folklorystyczne*, red. R. Górski, J. Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 239.

²⁸ Tamże, s. 238.

²⁹ J. Czeczot, *Piosnki wieśniacze znad Niemna i Dźwiny*, t. 1–6, Wilno 1837, 1839–1840, 1844–1846.

piękniejszych kujawiaków jest pieśń dumka *Przychodź, miły...*³⁰ Kompozytor wykorzystał melodię tej pieśni w arii Zuzi w operze *Verbum nobile*.

Andantino

Przy-chodź, mi - ły, dzień już bia - ły, ja-sno już na__ nie - bie;
5
jak-że cię - ko, jak-że nu - dno__, że nie wi - dać__ cie - bie!

Przykład 5. Dumka *Przychodź, miły...*, słowa Jan Czeczot, takty 3–10

Duże podobieństwo motywu głównego zawartego w dumce Moniuszki odnajdujemy w pieśni W. Żeleńskiego do słów M. Konopnickiej *Na fujarce*³¹. Władysław Żeleński (1837–1921) pozostaje pod wpływem stylu pieśni S. Moniuszki od początków swej twórczości (ok. 1857). Pieśń *Na fujarce* powstała po 1883 roku, a więc w tym właśnie okresie twórczym³². Dopiero ostatni okres komponowania pieśni przynosi zasadniczą zmianę stylu Żeleńskiego (lata 1896–1911).

Andante non troppo

A kto cie - bie, ty wier - bi - no, wy - cho - wał -
3
? a kto two - je fu - ja - re-czki cza - ro - wał. *espress.*

Przykład 6. *Na fujarce*, muzyka Władysław Żeleński, słowa Maria Konopnicka, takty 1–7

Trudno nie dostrzec podobieństwa motywu obu pieśni do znanej w Polsce melodii ludowej *Czerwone jabłuszko*.

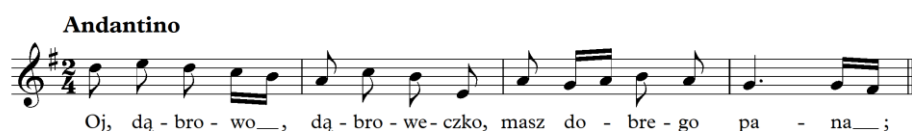
Przykład 7. *Czerwone jabłuszko*, słowa i melodia ludowe

³⁰ S. Moniuszko, *Śpiewnik domowy. Antologia pieśni na głos z fortepianem*, z. 4, wybór i wstęp W. Rudziński, PWM, Kraków 1988, s. 273–274.

³¹ W. Żeleński, *Pieśni wybrane*, z. 1, PWM, Kraków 1958, s. 65–67.

³² W. Żeleński, dz. cyt., komentarz W. Poźniaka, s. 76.

Wśród pieśni białoruskich tłumaczonych, czy raczej „adaptowanych”, przez Jana Czczota znajduje się także *Dąbrowa*³³.



Przykład 8. *Dąbrowa*, muzyka Stanisław Moniuszko, słowa Jan Czczot, takty 5–8

Oto pełny tekst wiersza Jana Czczota:

Oj, dąbrowo, dąbroweczko, masz dobrego pana;
Trzema barwy w jednym roku bywasz przyodziana.

Jedna barwa zieloniutka, wszemu światu luba,
Druga żółta, smutna światu, jak żaloba gruba.
Trzecia barwa bielusienka, chłodem światu znana,
Oj, dąbrowo, dąbroweczko, masz dobrego pana.

Tekst *Dąbrowy* posiada szereg cech bardzo charakterystycznych dla pieśni ludowej. Wskazuje na to choćby użycie słowa *Dąbrowa*. Wyraz ten Jerzy Bartmiński podaje za przykład upoetyzowanego archaizmu³⁴. Należy on do osobliwości leksykalnych interdialektu, wyrazów нефункционujących w gwarze poza folklorem. Inne przykłady tego rodzaju to wyrazy: wrony (określenie maści konia – kary), kochanek (narzeczony), dunaj (potok). Ponadto do cech poetyki ludowej należy zaliczyć:

- liczne zdrobnienia, np. zieloniutka, bielusienka, dąbroweczka;
- specyficzną składnię: chłodem światu znana, wszemu światu luba (rusycyzm);
- dążenie do języka kunsztownego, np. przyodziana – przykład upodobnienia do języka kościelnego (teksty ewangeliczne).

Wartość odrębną w polskiej literaturze wokalne stanowią pieśni Fryderyka Chopina. Dzieło pieśniowe Chopina, choć tak niewielkie, nie da się porównać z dokonaniem innych kompozytorów na skutek niezwykłego piętna indywidualności twórcy. Dodajmy – pieśni Chopina tworzone były bez jakiegokolwiek misji propagatorskiej, co z pewnością odróżnia je od wielu pieśni Moniuszki. Jednak i one zawierają teksty specyficznym „zapożyczone” z poezji ludowej lub na niej wzorowane. Do ulubionych poetów Chopina należał jego przyjaciel **Stefan Witwicki** (1801–1847). Jest on poetą znanym dzisiaj niemal wyłącznie jako autor tekstów pieśni artystycznych F. Chopina (do słów Witwickiego kompozytor napisał ich 11). Niektóre z nich: *Życzenie*, *Smutna rzeka*, *Posel*, *Pierścień*,

³³ S. Moniuszko, dz. cyt., z. 4, s. 267.

³⁴ J. Bartmiński, dz. cyt., s. 223.

Hulanka, Wiosna, Gdzie lubi, należą do najpopularniejszych pieśni polskich. Kluczowy tom tekstów „ludowych” Witwickiego to *Piosnki sielskie*. Sam autor tłumaczył jednak, iż słowo „sielski” w tym wypadku nie oznacza gatunku lirycznego, lecz występuje w znaczeniu „wiejski” (od słowa „sioło”), i jest odpowiednikiem tzw. *Pieśni gminnej*. O tym rodzaju śpiewów pisał Adam Mickiewicz:

Przez śpiewy gminne rozumiemy śpiewy polskie ballady i sielanki, powtarzane między drobną szlachtą i klasą służących mówiących po polsku³⁵.

Drugim ulubionym poetą Chopina był **Józef Bohdan Zaleski** (1802–1886). Jest on autorem pieśni *Śliczny chłopiec, Dumki* (w wersji 2: *Nie ma, czego trzeba*) oraz omówionej wcześniej pieśni *Dwojaki koniec*.

Przypadek 2

Kompozytor umieszcza w pieśni tekst oryginalny ludowy, jego całość lub fragment

W polskiej literaturze wokalne zjawiskiem oryginalnym są pieśni **Miecysława Karłowicza**. Wśród wspaniałych miniatur o ogromnej zawartości emocjonalnej znajdujemy pieśń do słów ludowych *Czegoż ty, dziewczyno...*³⁶ (przykład 9). Widzimy tu, że pierwsza strofa wiersza odpowiada wątkowi ballady ludowej o kalinie, choć zamiast „kalin” mamy tutaj wprost „dziewczyne”, czyli osobę, którą niejako ukrywa metafora w pieśni ludowej (typowa dla twórczości ludowej personifikacja przyrody). Innym rodzajem pokrewieństwa z ludowym pierwowzorem tekstu jest użycie tutaj trybu pytającego. Natomiast cechą odróżniającą pieśni Karłowicza od stylu ludowego jest fakt, że stosuje on metrum parzyste, podczas gdy w oryginałach ludowych spisanych przez Kolberga metrum zazwyczaj jest trójdzielne, co wynika ze struktury metrycznej tekstu (przykłady 10 i 11).

Andante semplice

Cze - goż ty, dziew - czy - no, pod ja - wo - rem sto - isz?

Czy cię słoń - ce pa - li, czy się wia - tru - bo - isz?

Przykład 9. *Pod Jaworem (Czegoż ty, dziewczyno)*, muzyka M. Karłowicz, słowa ludowe, takty 3–6

³⁵ A. Mickiewicz, *Franciszek Karpiński*, [w:] *Dziela wszystkie Adama Mickiewicza*, t. 4: *Pisma literackie*, wydał i objaśnił T. Pini, Nakład Księgarni H. Altenberga, Lwów [b.r.w.], s. 211.

³⁶ M. Karłowicz, *Pieśni*, PWM, Kraków 1984, s. 50.

od Łodzi, Zgierza

Ce - go, ka - li - nko wdo - le sto - is,
5
cy się na gó - rze su - sy bo - is?

Przykład 10. *Czego kalinko (od Łodzi, Zgierza)*³⁷

od Częstochowy, Wielunia



Cze-go ka - li - no do - le sto - isz cze - go ka - li - no do - le sto - isz
9
czy się ty le - tniej su - szy bo - isz czy się ty le - tniej su - szy bo - isz.

Przykład 11. *Czego kalino (od Częstochowy, Wielunia)*³⁸

Kontynuacja wątku kaliny, znanego z wcześniej omówionej pieśni W. Żeleńskiego *Młodo zaswatana*, zupełnie odchodzi od tradycji ludowej. Oto wariant fabularny w dalszym ciągu pieśni Karłowicza:

Słońce Mię nie pali, wiatru się nie boję;
Nie mam ja chłopczyny, smutne życie moje,
Nie mam ja chłopczyny, smutne życie moje!³⁹

Widzimy, że następujący tutaj tekst zupełnie odchodzi od tradycji ludowej, według której przyczyną nieszczęścia kaliny jest zbyt wczesne i pozbawione miłości zamążpójście. W tym przypadku wariant balladowy, w bardzo lakonicznej formie, mówi o tym, że kalina jest nieszczęśliwa z powodu samotności i braku ukochanego.

Przypadek 3

Kompozytor wprowadza krótki, ale czytelny dla odbiorcy, cytat

Może on dotyczyć zarówno melodii, jak i tekstu, albo wręcz jakiegoś ogólnie znanego elementu folkloru. Przykładem takiego postępowania jest fragment pieśni pt. *Moja pieśń wieczorna* Karola Szymanowskiego z cyklu *3 Fragmenty*

³⁷ O. Kolberg, *Dziela wszystkie. Łęczyckie*, t. 22, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1889, s. 134, nr 229.

³⁸ Tenże, *Dziela wszystkie. Pieśni ludu...*, s. 208, nr 18b.

³⁹ M. Karłowicz, *Pieśni*, PWM, Kraków 1984, s. 50–51.

z poematów Jana Kasprowicza. W taktach 32–43 pojawia się w tekście aluzja do ballady o dziewczynie zaklętej w puszczalną.

a tempo

A graj - że mi, piszcza - lecz - ko, graj - że mi, graj!
 Joue donc ta chan - son si dou - ce, joue, mon cha - lu - - meau!

rit. ossia

U - li - ni - lem cię z wierzbi - ny, gdzie ten po - tok srebrno si - ny, gdzie ten szumny gaj;
 Tu . me viens des tris - tes sau - les où les eaux pro - fondes pleurent dans les sombres bois.

dolce marc

mf

f

32

p

mf

p

mf

mf

p

37

Przykład 12. *Moja pieśń wieczorna*, muzyka K. Szymanowski, słowa J. Kasprowic, takty 32–42⁴⁰

Treść ballady oparta jest na starej ludowej opowieści, której fabułę przytacza Kolberg w *Pieśniach ludu polskiego*⁴¹. W balladzie tej jedna z sióstr, zazdroszcząc drugiej powodzenia w miłości, zabija ją. Jednak na grobie dziewczyny wyrasta wierzba, z której pastuszek sporządza dla siebie fujarkę. Instrument, śpiewając swą piosenkę, ujawnia prawdę o zbrodni, która oczywiście zostaje surowo ukarana. Poezja Kasprowicza w zacytowanym fragmencie zawiera mocne stylistyczne aluzje do tekstu ludowego, zarówno w sferze leksykalnej (*ulinilem cię*), jak i w konstrukcji rytmicznej oraz w poetyce tajemniczości, magii, baśniowości. Z kolei kompozytor dopełnia tę stylizację poprzez wijącą się „fletową” linię melodyczną, harmonię oraz nostalgiczny nastrój i mazurkowy schemat rytmiczny. Dodatkowo fragment ten skonstrastowany jest z następnym, który opowiada „o Pani, co zabiła Pana”. Jest to zaledwie 6-taktowa, krótka, lecz nader wyraziista, aluzja do bardzo znanej ballady ludowej. Ballada *O pani, co pana zabiła* przez niektórych badaczy uważana jest za najstarszą balladę polską, być może pochodzącą z XIII wieku⁴². Oto wyżej wspomniany fragment:

⁴⁰ K. Szymanowski, *Moja pieśń wieczorna*, [w:] tegoż, *Dziela*, t. 17, PWM, Kraków 1987, s. 32–38.

⁴¹ O. Kolberg, *Dziela wszystkie. Pieśni ludu...*, s. 292, nr 40a.

⁴² S. Czernik, *Polska epika ludowa...*, s. LVI.

pa - na - ni tam za - bi - ła, zie - le - ni się hej, mo - gi - ła, zie - le - ni się, hej!
 Oü re-po-se le beau sei-gneur que tu - a ła da-me blon - de, cel - le qu'il ai - ma!

Przykład 13. *Moja pieśń wieczorna*, muzyka K. Szymanowski, słowa J. Kasprovicz, takty 43–48⁴³

W muzyce tego fragmentu pieśni pojawia się mroczny, schromatyzowany, pełen niepokoju motyw melodyczny. Chodzi zatem o ewokację pewnej ogólnej symboliki ludowej poezji i ludowych wierzeń, o ludowość romantyczną, która oznacza dla poety rodzaj „utraconego raju”. Cytat sam w sobie jest tutaj symbolem – kwintesencją mentalności i twórczości ludowej. Fragment wprawdzie jest krótki, niemniej wybrana ballada należy do najbardziej reprezentatywnych dla twórczości ludowej. Najsłynniejszym jej opracowaniem są *Lilie* Adama Mickiewicza. Jest także popularna na Ukrainie, Białorusi, na Morawach oraz na Litwie. Znanych jest aż 97 zapisanych wariantów tej ballady⁴⁴. Oto dwa jej przykłady przekazane w zbiorach Oskara Kolberga:

od Sierpca
 Sta - ła nam się no - wi - na, sta - ła nam się no - wi - na,
 6
 pa - ni pa - na za - bi - ła, pa - ni pa - na za - bi - ła.

Przykład 14. *Stala nam się nowina (od Sierpca)*⁴⁵

od Mstowa, Krasice
 Jest tu ta - ka no - wi - na jest tu ta - ka no - wi - na
 6
 pa - ni pa - na za - bi - ła pa - ni pa - na za - bi - ła.

Przykład 15. *Jest tu taka nowina (od Mstowa, Krasice)*⁴⁶

⁴³ K. Szymanowski, dz. cyt., s. 32–38.

⁴⁴ Podają za: E. Jaworska, *Polska ballada ludowa*, PWM, Kraków 1991, s. 150.

⁴⁵ O. Kolberg, *Dziela wszystkie. Pieśni ludu...*, s. 14, nr 3b.

⁴⁶ Tamże, s. 301, nr 3dd.

Przypadek 4

Kompozytor posługuje się autentycznym tekstem i oryginalną melodią bądź nawet melodią akompaniamentu

Przykładem takiego wykorzystania folkloru są *Pieśni kurpiowskie* Karola Szymanowskiego, opierające się na oryginalnych pieśniach ludowych spisanych przez W. Skierkowskiego w zbiorze *Puszcza kurpiowska w pieśni*⁴⁷.

Innym cyklem, prawie zupełnie nieznanym, jest cykl 8 pieśni ludowych op. 14 Eugeniusza Pankiewicza (1857–1898). Poszczególne pieśni tego cyklu były publikowane na łamach czasopism w latach 1887–1888. Wyjątek stanowi pieśń nr 1, która wydana została dopiero w roku 1957, wraz z pozostałymi pieśniami cyklu w zbiorze *Pieśni zebrane*⁴⁸. Wszystkie pieśni cyklu Pankiewicza zawierają w warstwie wokalne oryginalne melodie ludowe wraz z oryginalnym tekstem. Pochodzą ze zbiorów Oskara Kolberga. Oto wykaz tych pieśni w dziełach Kolberga:

- 1) *Kochaneczko, oczki moje...*⁴⁹;
- 2) *Rutko moja, rutko*⁵⁰;
- 3) *Na Podolu biały kamień*⁵¹;
- 4) *Jasio konie poń*⁵²;
- 5) *Gdzież to jedziesz, Jasiu?*⁵³;
- 6) *Graj, pastuszk, graj!*⁵⁴;
- 7) *A jak ci ja będę na wesele prosił*⁵⁵;
- 8) *Na gałęzi mi się ptaszki kołysały*⁵⁶.

Cykl E. Pankiewicza stanowi znakomity przykład twórczego opracowania materiału oryginalnego i „wpisania” autentycznych melodii ludowych w nowoczesną harmonię. Harmonia Pankiewicza znacznie wyprzedzała swoim nowatorstwem współczesne mu czasy. Żaden kompozytor przed Pankiewiczem nie stosował podobnej metody kompozytorskiej w odniesieniu do folkloru. Twórca wybrał pieśni różnorodne, zwykle o ciekawej melodyce i uczynił je tematem dla wariacji fortepianowo-wokalnych. Wśród pieśni cyklu Pankiewicza znajdują się m.in.: jedna z najbardziej znanych ballad ludowych *Podolanka*, fragment z ballady o pieszczalce wyrosłej na grobie zamordowanej dziewczyny *Graj, pastuszk*,

⁴⁷ W. Skierkowski, *Puszcza kurpiowska w pieśni*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego”, nr 1, Płock 1929, s. 25–115.

⁴⁸ E. Pankiewicz, *Pieśni zebrane*, z. 1, PWM, Kraków 1957, s. 28–55.

⁴⁹ O. Kolberg, *Dziela wszystkie. Pieśni ludu...*, s. 12, nr 2.

⁵⁰ Tenże, *Dziela wszystkie. Krakowskie II*, t. 6, s. 122, nr 239.

⁵¹ Tenże, *Dziela wszystkie. Pieśni ludu...*, s. 123, nr 8m.

⁵² Tamże, s. 51, nr 5bb.

⁵³ Tamże, s. 270, nr 36c.

⁵⁴ Tamże, s. 292, nr 40a.

⁵⁵ O. Kolberg, *Dziela wszystkie. Krakowskie...*, t. 6, s. 31, nr 51.

⁵⁶ Tenże, *Dziela wszystkie. Mazowsze III*, t. 26, s. 337, nr 549.

graj!, znana piosenka obrzędowa weselna *A jak ci ja będę na wesele prosił*, wariant ballady *Jasio konie poił*, znana także w folklorze innych krajów słowiańskich piosenka o tematyce wojennej *Gdziez to jedziesz, Jasiu?* oraz kołysanka (nr 8) utrzymana w rytmie oberkowym.

Przypadek 5

Kompozytor za główną cechę strukturalną pieśni obiera wyrazisty rytm tańeczny, pochodzący z tańca ludowego

Mieczysław Tomaszewski taki typ pieśni określa mianem choreicznej⁵⁷. Najpopularniejszym przykładem zastosowania tej metody kompozytorskiej są liczne krakowiaki S. Moniuszki.

Przykład 16. *Krakowiaczek*, muzyka S. Moniuszko, słowa Edmund Wasilewski, takty 1–15

Najpopularniejsza pieśń Moniuszki pod tytułem *Krakowiaczek*, niewątpliwie arcydzieło liryki wokalne, powstała do tekstu Edmunda Wasilewskiego⁵⁸. Po-

⁵⁷ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Kraków 2005, s. 638.

⁵⁸ S. Moniuszko, dz. cyt., z. 4, s. 285.

eta, który zmarł bardzo młodo (w wieku 32 lat, w roku 1846), był postacią niemal legendarną. Był przede wszystkim piewcą Krakowa i mieszkańców ziemi krakowskiej. Jego poezje zdobyły nieprawdopodobną popularność w ówczesnym Krakowie dzięki takim cechom, jak: entuzjazm, optymizm, lokalny patriotyzm. W 1839 roku napisał swoje główne dzieło – poemat *Krakowiaki*. Maria Janion, analizując wiersze zawarte w *Wyborze poezji* Wasilewskiego⁵⁹, wskazuje na zawarte w nich wyraziste cechy rytmiczne tańca ludowego, trocheiczny tok wiersza i wersyfikację zbliżoną do autentyków. Do ośmiu fragmentów z tegoż poematu muzykę skomponował S. Moniuszko (jeden z nich ma formę duetu). Oto tytuły tych pieśni:

Cykl 3 *Krakowiaki* (napisany przed 1855):

Tu mi słońce zeszło...

Zapomniane skrzypki moje...

Poleć, pieśni, z miasta... duet

Cykl 4 *Krakowiaki* (napisany przed 1857):

Na krakowskiej ziemi...

Halko miła, tyś pobożna...

Na Wawel, na Wawel...

Na skalistym brzegu

Z tego poematu pochodzi także pieśń *Swaty*, która jest przykładem siarczy-stego mazura (!)⁶⁰.

The image shows a musical score for the piece 'Swaty'. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Allegro' and features a vocal line with lyrics 'W li-ste-czki ma- -li - na, za krewnych dzie-' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics '- wczy - na da - re - maie, da - re - maie cho-wa się przed swa - chem; ma-li-nę ze - rwie - my,' and the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (tr), and tempo markings ([rit.], [a tempo]).

Przykład 17. *Swaty*, Muzyka S. Moniuszko, słowa E. Wasilewski, takty 1–14

⁵⁹ M. Janion, *Wstęp*, [w:] Edmund Wasilewski, *Wybór poezji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1955, s. XXV.

⁶⁰ Tamże, s. 299.

Inne pieśni Moniuszki do słów Wasilewskiego to: *Krakowiaczek*, *Kwiaty*, *Łódka, czyli Pieśń Włoczka* (flisaka), *W poświstach wichrów losu* oraz bardzo rozbudowany krakowiak *Aniołek*⁶¹. Poza tymi pieśniami Moniuszko napisał jeszcze cykl pod tytułem: *2 krakowiaki* do słów J. Korsaka. W skład tego cyklu wchodzi bardzo znana pieśń *Niech się panie stroją w pasy*.

Wśród wielu przykładów znanych pieśni tanecznych (choreicznych) należy wspomnieć *Hulanke* Chopina oraz *Wezwanie do mazura*, jedną z kilkudziesięciu pieśni mazurów Moniuszki. Generalnie pieśni choreiczne spotykamy w całej historii polskiej liryki wokalne, czego dowodzą liczne przykłady pochodzące również z XX wieku (pieśni Antoniego Szałowskiego, Adama Świerzyńskiego, Łucjana Kamińskiego czy Romualda Twardowskiego). Ten typ wykorzystania muzyki ludowej w polskiej pieśni artystycznej stanowi jej cechę charakterystyczną. Przedstawiony wyżej sposób asymilacji pieśni ludowej w pieśni artystycznej jest najbardziej typową drogą przenikania folkloru, ale nie można pominąć należnej mu wagi. Pieśń ludowa jest niemal w całości oparta na rytmach tanecznych, a one stanowią podstawę folkloru muzycznego. Dlatego zastosowanie rytmów tańców ludowych jest najważniejszym – obok tekstu – elementem pieśni artystycznych nurtu „ludowego”. Pozostaje tylko kwestia, w jakim stopniu rytmika ta jest czynnikiem formotwórczym. W początkowej fazie pieśni romantycznej odgrywa rolę podstawową, na przykład w omawianych wyżej pieśniach Moniuszki lub niektórych pieśniach Chopina. W fazie późniejszej zastosowanie rytmów tanecznych o pochodzeniu ludowym jest elementem wyrażonej stylizacji i niekoniecznie staje się ogniwem struktury całości utworu (II połowa XIX wieku).

Podsumowanie

Polska pieśń artystyczna powstała w specyficznych warunkach historyczno-geograficznych. W początkach wieku XIX trudno jest rozdzielić obszary, które przed zaborami stanowiły (przynajmniej na mapach) jedno państwo. Podział terenów dotychczas polskich jest przecież całkowicie sztuczny, a zatarcie, czy choćby osłabienie, wspólnoty kulturowo-obyczajowej wymaga dłuższego czasu. Niełatwo też określić granice podziału pomiędzy poszczególnymi narodami słowiańskimi. Wydaje się, patrząc ze współczesnej perspektywy, że były one znacznie bardziej zasymilowane niż dzisiaj, nie wnikając w przyczyny takiej sytuacji. Wędrowka tematów fabularnych, motywów i formuł w folklorze sprawia, że do czasów dzisiejszych nie potrafimy wskazać bez wątpliwości na miejsca narodzin wielu z nich. Niezależnie od tego wpływ rodzimej pieśni ludowej

⁶¹ Pieśń umieszczona w *Śpiewniku domowym*, z. 4, ok. 1850 r., potem ok. 1860 r. drukowana z dodaną partią skrzypiec i wiolonczeli.

na powstającą w początkach wieku XIX polską pieśń artystyczną jest bardzo wyraźny i utrzymuje się, jako stała tendencja, przez cały wiek XIX. Z pewnością ma swoje źródło także w rzeczywistości pozamuzycznej. Ludowość, swojskość wiąże się z dążeniem do podtrzymania charakteru narodowego we wszystkich przejawach kultury.

Mówiąc o polskiej pieśni artystycznej w jej początkach, należy wskazać kilka cech istotnych:

- Pieśni polskie posiadają w ogromnej większości tekst epicki, co jest cechą charakterystyczną dla folkloru literackiego.
- Pieśni artystyczne zawierają teksty będące rodzajem profesjonalnej adaptacji tekstów oryginalnie ludowych.
- Wydaje się, że stosunkowo rzadko wykorzystywano w pieśniach stronę muzyczną folkloru śpiewanego, paradoksalnie zaś często służyła ona za motyw w muzyce instrumentalnej. Dowodem na to jest rozwój nowych form instrumentalnych (mazurek, polonez, ballada).
- Liczba i jakość wpływów pieśni ludowych zależy w sposób prosty od geografii miejsc, w których tworzyli wybitni twórcy pieśni. Na przykład Moniuszko największą wspólnotę duchową odczuwał wobec obszaru geograficznego, dzisiaj wchodzącego w skład Białorusi, jako miejsca swych narodzin i ukształtowania swojej osobowości. Potem odczuł to samo w stosunku do Litwy, a dopiero w swej dojrzałości artystycznej zadomowił się w Warszawie. Wskutek kaprysów losu niektóre obszary o oryginalnym folklorze długo pozostawały całkowicie artystom nieznanymi, np. Puszcza Sandomierska czy Kurpie.

Niewątpliwie zainteresowanie twórczością ludową było modą swojej epoki. Jakże jednak doniosłe i pozytywne przyniosło ono skutki. Dzięki kompozytorom, a przede wszystkim poetom, którzy współtworzyli ich dzieła, pieśń ludowa, przekazywana dotąd drogą ustnego przekazu, została utrwalona i nobilitowana. Mogą to dzisiaj ocenić zarówno wykonawcy polskich pieśni tzw. artystycznych, (choć to określenie bywa dla pieśni ludowej krzywdzące), jak również słuchacze oraz wciąż liczni wielbiciel tego gatunku. Jakimś tajemniczym sposobem ciągle nas poruszają.

Bibliografia

Źródła

Chopin Fryderyk, *Dzieła wszystkie. Pieśni*, t. 17, Instytut F. Chopina, PWM, Kraków 1983.

Czczot Jan, *Piosnki wieśniacze znad Niemna i Dźwiny, niektóre przysłowia i idiotyzmy w mowie sławiano-krewickiej z postrzeżeniem nad nią uczynio-*

- nymi*, t. 1–6, Wydawca: Józef Zawadzki, Wilno 1837, 1839–1840, 1844–1846.
- Karłowicz Mieczysław, *Pieśni*, PWM, Kraków, 1984.
- Kolberg Oskar, *Dziela wszystkie. Łęczyckie*, t. 22, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1889.
- Kolberg Oskar, *Dziela wszystkie. Pieśni ludu polskiego. Dumy i pieśni*, cz. 1, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1857.
- Moniuszko Stanisław, *Śpiewnik domowy. Antologia pieśni na głos z fortepianem*, z. 4, red. W. Rudziński, PWM, Kraków 1988.
- Pankiewicz Eugeniusz, *Pieśni zebrane*, z. 1, PWM, Kraków 1957.
- Szymanowski Karol, *Moja pieśń wieczorna*, [w:] tegoż, *Dziela*, t. 17, PWM, Kraków 1987, s. 32–38.
- Zaleski Józef Bohdan, *Wybór poezyj*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.
- Żeleński Władysław, *Pieśni wybrane*, z. 1, PWM, Kraków 1958.

Opracowania

- Bartmiński Jerzy, *O procesie formowania się interdialektu poetyckiego w języku polskiego folkloru*, [w:] *Ludowość dawniej i dziś. Studia folklorystyczne*, red. Ryszard Górski, Julian Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 239–257.
- Bentkowski Franciszek, *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, t. 1, Warszawa – Wilno 1814, s. 315.
- Czernik Stanisław, *Polska epika ludowa. Biblioteka Narodowa*, seria 1, nr 167, Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958.
- Furdal Antoni, *Słowianie w podziałach kulturowych Europy*, [w:] *Słowianie, Słowiańszczyzna – pojęcia i rzeczywistość dawniej i dziś*, red. Kwiryna Handke, Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 2002, s. 112–113.
- Jagiello Jadwiga, *Polska ballada ludowa*, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1975; <http://dx.doi.org/10.2307/846970>.
- Janion Maria, *Niesamowita słowiańszczyzna*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2007, s. 24.
- Janion Maria, *Wstęp*, [w:] Edmund Wasilewski, *Wybór poezji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1955, s. XXV.
- Juzala Gustaw, *Semiotyka folkloru muzycznego pograniczy polsko-litewskich*, Musica Jagiellonica, Kraków 2007.
- Głowiński Michał, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Zarys teorii literatury*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1975, s. 272–273.
- Jaworska Elżbieta, *Polska ballada ludowa. Antologia*, PWM, Kraków 1991.

- Kapełuś Helena, *Romantyczny lirnik*, [w:] *Ludowość dawniej i dziś. Studia folklorystyczne*, red. Ryszard Górski, Julian Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 8.
- Mickiewicz Adam, *Franciszek Karpiński*, [w:] *Dzieła wszystkie Adama Mickiewicza*, t. 4: *Pisma literackie*, wydał i objaśnił Tadeusz Pini, Lwów [b.r.w.], s. 211.
- Mickiewicz Adam, *Literatura słowiańska. Kurs drugi, wykład XXX*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 9, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1997, s. 380–381.
- Mokry Władysław, *Od Ilariona do Skoworody. Antologia poezji ukraińskiej XI–XVIII w.*, Universitas, Kraków 1996, s. 52.
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Kraków 2005.
- Tomaszewski Mieczysław, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.
- Tomaszewski Mieczysław, *Mickiewiczowskie teksty, „tony” i inspiracje*, [w:] *Mickiewicz i muzyka, słowa – dźwięki – konteksty*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2000, s. 19–34.
- Zgorzelski Czesław, *Wstęp*, [w:] *Ballada polska*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962.

Czasopisma

- Kleiner Juliusz, *Ballada*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 1, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1958, s. 195–199; <http://dx.doi.org/10.26485/ZRL>.
- Propp Władimir, *Morfologia bajki*, tłum. i oprac. Stanisław Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 59 (4), s. 203–242.
- Skierkowski Władysław, *Puszcza kurpiowska w pieśni*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego”, nr 1, Płock 1929, s. 25–115.

Słowniki

- Kleiner Juliusz, *Ballada*, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, red. Julian Krzyżanowski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965, s. 37–38; <http://dx.doi.org/10.2307/942235>.

Assimilation of Folk Prototypes in Polish Artistic Song – Outline of the Issue

Abstract

The article aims at presenting different manners in which the folk songs (mainly Slavic songs) exist within the Polish art song since its creation (as long as we recognize S. Moniuszko and F. Chopin as the fathers of the Polish song), throughout the second half of the 19th century, until

the beginning of the 20th century (M. Karłowicz, K. Szymanowski). This period was chosen on account of the popularity of the song genre in the works of many composers of the time in question.

The genres which had a significant influence on the formation of Polish art song include: historical songs, called *duma*, Cossack *dumas*, which however, had only an indirect influence on Polish songs (mainly in terms of subject matter, and not of structural features), folk songs, songs called *dumkas*, and folk ballads. Folklore by its very nature makes a cultural connection between neighbouring areas or areas that are related to one another in any other way. Owing to these links, we can find – in the Polish art song – motifs, themes, borrowings and quotations coming from Slavic centres whose culture is so similar to ours. Also we shouldn't forget the significant inspirations from the Lithuanian folklore, that is from the country which at some point in its history and in certain regions has undergone the phenomenon of Slavisation. In the summary, the author indicates the basic features of art songs in the context of their connections with folklore.

Keywords: Polish art song, folk song, folk ballad, *duma*, *dumka*, Slavism, folk elements in Polish art song.

Translated by Patrycja Czarnecka-Jaskóła