

Maria GRZĘDZIELSKA

Aspekty europejskie polskiej pieśni ludowej
(wybrane zagadnienia)

Европейские аспекты польской народной песни
(избранные проблемы)

Les aspects européens de la chansons populaire polonaise
(problèmes choisis)

Trudno zapowiedziany w tytule temat rozwinąć szczegółowo i wszechstronnie, pomijam tu na przykład sprawy prozodii uwarunkowane fonetyką poszczególnych języków oraz podlegające kompetencjom muzykologów zagadnienia metryki melicznej. Stwierdzić jednakże na początku wypada, że nie ma ścisłego związku pomiędzy rozmiarem sylabicznym pieśni a jej taktom, determinowanym często rytmem tanecznych kroków. Sylabotonizm rozumiany jako regularna alternancja sylab mocnych i słabych nie wykazuje również takiego powiązania. Tak na przykład format 8+6 służy zarówno kołomyjce ukraińskiej (takt 2/4), jak polskiemu mazurowi (takt 3/8) w toku trocheicznym tekstu słownego. Dlatego kategorie opisowe sylabotonizmu są w odniesieniu do pieśni ludowej niezbyt przydatne, ponieważ jakkolwiek tok sylabotoniczny stwierdzić zechcemy w tekście oderwanym od muzyki, w realizacji melicznej górę bierze metrum meliczne. Także 12-zgłoskowiec 6+6 znajdujemy w krakowiaku (2/4) i kujawiaku (3/8) od mazura powolniejszym. Otóż te zagadnienia, decydujące o skoczności, posuwistości, rozlewności pieśni tutaj pomijamy pamiętając jednak o konsekwencjach dominacji metrum melicznego nad prozodią, np. o transakcentacji i uprawnionym przez nią rymie ostatniozgłoskowym (*wymawiam: nie chowam*). Trzeba też założyć pewien aksjomat: nie ma ścisłego rozgraniczenia między środkami stylistycznymi, kompozycyjnymi a metrycznymi. Ważna jest ich doraźna funkcja. Aliteracja w dawnej poezji germańskiej była czynnikiem metrotwórczym, lecz z przyjęciem przez średniowieczną poezję niemiecką liczenia sylab i homofonii klauzul (rymu, asonancji) pełni funkcję stylistyczną. A jak jest w takim razie z paralelizmem, który stanowi powszechną cechę strukturalną pieśni ludowej?

Geh ich zum Brunnelein,
Trink aber nicht;
Such ich mein Schätzelein,
Finds aber nicht.¹

Idę ja do studniczki,
Ale nie piję;
Szukam mej kochaneczki,
Ale nie widzę.²

Es sah eine Linde ins tiefe Thal,
War unten breit und oben schmal,
Worunter zwey Verliebte sassen,
Vor Lieb ihr Leid vergassen.³

W głębi doliny rosła lipka,
U spodu szeroka, w górze cienka,
A pod nią dwoje kochanków siedziało,
Z wielkiej miłości smutków zapomniało.⁴

Można tu uchwycić rys nieobcy pieśniom polskim, a mianowicie paralelizm fizjopsychiczny. Nie jest to element ściśle wersyfikacyjny, raczej formuła strukturalna, lecz poniekąd implikuje ona jakości wersyfikacyjne, chociażby rym gramatyczny, *Brunnelein: Schätzelein*. Izogramatyczność takiego rymu nie oznacza jego fonetycznej ścisłości, półtorej sylaby w rymie proparoaksytonicznym to jakby odpowiednik polskiego rymu ostatniozłotkowego (*studniczki: kochaneczki*). A znów męski rym wersów parzystych tylko dlatego nie stanowi i z o r y m u, że *nicht* jest enklityką, że rymują się właściwie nie wyrazy, lecz wersy w całej długości paralelne. Rozważmy inne przykłady.

Lass rauschen, Lieb, lass rauschen

Ich hört ein Sichlein rauschen,
Wohl rauschen durch das Korn,

¹ *Zwei Röselein* [w:] *Des Knaben Wunderhorn in den Weisen seiner Zeit* herausgegeben von Erich Stockmann, Berlin 1958, s. 45. Opracowanie Stockmanna jest wyborem ze zbioru A. v. Brentano: *Des Knaben Wunderhorn* opublikowanego w latach 1800-1808 i stanowiącego kanon niemieckiej pieśni ludowej. W dalszych przypisach i objaśnieniach pod cytatami podają numerację zbioru (*Wunderhorn*) i strony wyboru Stockmanna. Tu: *Wunderhorn* I, 190.

² Przekład tej strofy Marii Grzędzielskiej. Podobny tekst znajdujemy u E. Porębowicza:

A chodzę ja do krynicy, nie piję,
Za kochankiem z myślkami się biję.

Por. *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie*, oprac. E. Porębowicz [wyd. nowe], Warszawa 1959, s. 155. Porębowicz odwołał się do innego tekstu w innym zbiorze, gdzie osobą chodzącą do krynicy jest dziewczyna. Dlatego też wypadło mi dać własne tłumaczenie.

³ *Liebesprobe*. *Wunderhorn* I, 61, *Stockmann*, s. 30.

⁴ I tu trzeba było odstąpić od przekładu Porębowicza, który tłumaczył tekst nieco inny:

Stojąca lipka w dolinie głęboko,
Pień miała wąski, koronę szeroką.

Ich hört ein Mägdlein klagen,
Sie hätt ihr Lieb verlorn.

Lass rauschen, Lieb, lass rauschen,
Ich acht nicht, wie es geht,
Ich thät mein Lieb vertauschen
In Veilchen und in Klee.

Du hast ein Mägdlein worben
In Veilchen und in Klee,
So steh ich hier alleine,
Thut meinem Herzen weh.

Ich hör ein Hirschlein rauschen,
Wohl rauschen durch den Wald,
Ich hör mein Lieb sich klagen,
Dię Lieb verrauscht so bald.

Lass rauschen, Lieb, lass rauschen,
Ich weiss nicht, wie mir wird,
Die Bächlein immer rauschen,
Und keines sich verirrt.

Wunderhorn II, 50.
Stockmann, s. 96.⁵

Slychać, jak szumią sierpy
w gęstym zbożu po lanie,
slychać, jak płacze dziewczę,
bo odeszło kochanie.

Niech szumią i przesumią,
nie zważam na to prawie,
innem dziewczę polubił
w fijołkach na murawie.

Inne znalazłeś dziewczę
w fijołkach na murawie,
a ja samiutka jestem,
żał gorzki w sercu trawię.

Slyszę, szumi jelonek,
gdy się przez gaj przebija,
slyszę, płacze kochanie,
miłość szumi i mija.

Niech szumi i przesumi,
nie wiem, co ze mną będzie,
strumyki zawsze szumią,
nigdy nie zblądzą w pędzie.

(Tłum. M. G.)

⁵ *Ibid*, s. 175. Tekst Porębowicza jest tylko trzyzwrotkowy, przy czym *rauschen* znaczy szumić, szeleścić, a jego brzęczeń = *klingen*.

Das Mädchen und die Hasel

Es wollt ein Mädchen Rosen brechen gehn,
 Wohl in die grüne Heide,
 Was fand sie da im Wege stehn?
 Eine Hasel die war grüne.

„Guten Tag, guten Tag, liebe Hasel mein,
 Warum bist du so grüne?“
 „Hab' Dank, hab' Dank, wackres Mägdlein,
 Warum bist du so schöne!“

„Warum dass ich so schöne bin,
 Das will ich dir wohl sagen:
 Ich ess' weiss Brod, trink' kühlen Wein,
 Davon ich bin so schöne“.

„Isst du weiss Brod, trinkst kühlen Wein,
 Und bist davon so schöne:
 So fällt alle Morgen kühle Thau auf mich,
 Davon bin ich so grüne“.

„So fällt alle Morgen kühle Thau auf dich,
 Und bist davon so grüne?
 Wenn aber ein Mädchen ihren Kranz verliert,
 Nimmer kriegt sie ihn wieder“.

„Wenn aber ein Mädchen ihren Kranz will behalten,
 Zu Hause muss sie bleiben,
 Darf nicht auf alle Narrentanzen gehn;
 Die Narrentanz' muss sie meiden“.

„Hab' Dank, hab' Dank, liebe Hasel mein,
 Dass du mir das gesaget,
 Hätt' mich sonst heut auf'n Narrentanz bereit,
 Zu Hause will ich bleiben“.

*Wunderhorn I, 192.
 Stockmann, s. 46-47.⁶*

Jarząbka

Raz się po róże dziewczyna wybrała
 Na zieloną, na łączkę,
 Kogóż to ona po drodze spotkała?
 Zieloniutką jarząbkę.

„Dobry dzień, dobry dzień, miła jarząbko,
 Czemużeś taka zielona?“

„Dzięki ci, dzięki ci, żwawe dziewczątko,
 Czemużeś taka piękna?“

„Czemu się tobie tak piękna wydaję,
 Powiem ci o tym chętnie:

⁶ Pieśń w tej wersji u J. G. Herdera. Zob. Herder: *Werke*, Wien 1807, t. 39, s. 204.

Biały chleb jadam, chłodne wino piję,
Więc i wyglądam pięknie”.

„Biały chleb jadasz, chłodne wino pijasz
I z tego jesteś piękna,
A ja się rankiem w chłodnej rosie myję,
Dlatego taka zielona”.

„Więc że się rankiem w chłodnej rosie myjesz,
Dlatego taka zielona?
A gdy dziewczyna wianek swój podzieje,
To strata niepowrotna”.

„Lecz gdy dziewczyna chce zachować wianek,
Niechaj z domu nie biega,
Niech na błazeńskie taneczki nie chadza,
Niech tańców się wystrzeżaj”.

„Dzięki ci, dzięki, miła jarząbeczko,
Żeś mi to powiedziała,
Choć się zbierałam wieczór do taneczka,
Będę doma siedziała”.

(Tłum. M. G.)

Przytoczone w całości pieśni istotnie skomponowane są paralelnie. Rym uwierzytelnia w nich zestawione równolegle składniki, pełniąc wobec nich funkcję motywacyjną, nie jedyną i nie wyłączną. Gdyby tylko rym ją spełniał, mielibyśmy w paralelnych komponentach związku bardzo przypadkowe i arbitralne. Paralela nie jest spowodowana podobieństwem wyrazów w haśle rymowym, przeciwnie podobieństwo to jest wynikiem paralelizmu. Rym izogramatyczny wobec paralelizmu występuje wtórnie, lecz stając się konstantą wersyfikacyjną z kolei umacnia paralelę. Stanowi więc to pewnego rodzaju sprzężenie zwrotne. Nie można zaprzeczyć, że jest możliwe wyjście paraleli od rymu, wtedy jednak byłoby ono równie arbitralne jak to, co w teorii wiersza zowie się *cheville*, a co nasz stary Alojzy Feliński nazywał po prostu s z p u n t e m. Zasadniczo jednak do rymu w dystychu paralelnym można by zastosować słowa Norwida: „Rym? ... – we wnętrzu leży, nie w końcach wierszy”.⁷ Rym, izogramatyczny lub allogramatyczny, jest wykładnikiem związku pomiędzy członami paraleli: wynika z paralelizmu i paralelizuje. Sama istota paraleli ma powiązania wielorakie. Gdy chłopiec skarży się, że nie pije ze „studniczki”, wyraża uczucie zawodu, pomiędzy piciem wody a pocałunkiem jest związek symboliczny.⁸ Lipieńka występuje często jako

⁷ C. K. Norwid: *Kolebka pieśni. Vade mecum LXXXI* [w:] *Dzieła zebrane*, t. 1, *Wiersze*, Warszawa 1966, s. 644.

⁸ Por. Fr. Karpińskiego:

Oto przy tym strumieniu,
Oto przy tej jabłoni,
Wieleż razy w pragnieniu
Wodę pilem z jej dłoni.

Przypomnienie dawnej miłości, zwr. 7 [w:] *Poezja polskiego Oświecenia*, opr. J. Kott, Warszawa 1956, s. 300.

sztafażowy motyw pieśni, ale w tekście pieśni niemieckiej stwierdzamy aliterację: *Linde, Liebe, Leid*, która uwydatnia znaczenie symboliczne drzewa. Między szmerem zboża pod ciosami sierpa a płaczem dziewczyny związek pozornie też wygląda na sztafażowy, zwłaszcza że piosnka określona jest jako *Grasliedlein*, pieśń żniwna czy kosiarska⁹, ale w dalszym ciągu słowo *rauschen* rymuje z *vertauschen*, a przybiera podmioty: *Hirschlein, Lieb, Bächlein*. Szum żętego zboża, szelest jelonka przemykającego gajem, szmer płynącego strumyka to korelaty przemijania miłości. Przykład omówiony jest zresztą wyjątkowo wdzięczny, gdyż paralelizm łączy się tu z konkatencją, co nadaje pieśni żniwnej całkowitą zwartość konstrukcji. Zwartości tej nie możemy stwierdzić w następnym tekście, załamuje się ona w połowie V strofy i nawiązuje na innej zasadzie tematycznej. Ballada zmienia się w moralitet, w pastorskie czy tercjarskie kazanie, a załamuje się też system współdźwięczności. Zestawienia *bin: Wein, Wein: mich* dadzą się wyjaśnić historycznie czy dialektologicznie (*ī : i*). Respektować należy rymy i asonancje ostatniozgłoskowe (*Heide: grüne : schöne*), ale chyba nie *grüne : wieder*. Funkcje konkatencji są przede wszystkim integrujące, kompozycyjnie i mnemoniczne, toteż zerwanie więzi rymowej i nawiązanie nowej zasady konkatencyjnej wynika chyba ze zdefektowania pieśni, z jej tendencyjnego zdeformowania. Wniosek ten moglibyśmy zilustrować na przykładzie polskiej pieśni *A czyjeż to czyje to nowe siedle*.¹⁰ Rozpad tekstu to rozpad konkatencji. Pieśń *A przede dworem zielona murawka*¹¹ wykazuje znów cechy bliskie omówionej *Grasliedlein*: motyw sztafażowy, rymy, konkatencję, choć i to pieśń zapewne zdefektowana.

Jakkolwiek zresztą bywa typ związków w paraleli: symboliczny, sztafażowy, analogiczny lub wreszcie czysto formalny, konkatencja stanowi jego uwierzytelnienie kompozycyjne. Wtedy jednak może formuła roztopić się w żywiole fabularnym. Toteż najwyraźniej występuje ona w dystychu samodzielnych, np. w przyśpiewce tanecznej. Edward Porębowicz przytoczył kilkanaście takich przykładów, np.:

Bez wody nie ma stawu, bez drzew nie ma boru.
Bez myśli o mej lubej nie znam ja wieczoru.

Co mi po pierścionku, gdy go z palca gubię,
Co mi po dziewczynie, kiedy jej nie lubię.¹²

Oto przykłady inne:

Dass im Wald finster ist,
Das machen die Birken:
Dass mich mein Shatz nicht mag,
Das kann ich merken.

⁹ Zob. przypis 5.

¹⁰ *Jabloneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej*, ułożył J. Przyboś, Warszawa 1957, s. 77.

¹¹ *Ibid.*, s. 82.

¹² *Pieśni ludowe ...*, s. 177 i s. 178.

Dass im Wald finster ist,
 Das machen die Aest;
 Dass mich mein Schatz nicht mag,
 Das glaub ich fest.

*Tanzreime, Wunderhorn III, 126.
 Stockmann, s. 153.*

Że wśród lasu jest ciemno,
 brzozy są przyczyną,
 Żem ci już nie jest miły,
 zgadłem to, dziewczyno.

Że wśród lasu jest ciemno,
 winny są konary,
 Żem ci już nie jest miły
 przyjąłem do wiary.

(Tłum. M. G.)

Oczywiście w przyspiewce może się model formuły paralelnej zatracić, co chyba jest cechą późniejszą:

Ich habe geheuratet, ich habe gehaust,
 Hab einen Mann wie eine Faust;
 Er hat ein Herz wie eine Nuss,
 Ist keine Freud und keine Lust.

Stockmann, s. 153.

Za mąż się wydałam, w domu zamieszkałam
 I męża dużego niby piędź dostałam;
 Serce u niego miary orzecha,
 Żadna to radość i żadna uciecha.

(Tłum. M. G.)

W przyspiewnym tym wyznaniu paralela przeszła w zwyczajne porównanie.

Formuła paralelna bardzo często jednak wchodzi w skład kompozycji dłuższej. Nie zawsze snuje się ona przez całość jak w *Grasliedlein*. Może to być człon wstępny, incipit, zdarza się jednak i pozycja zamykająca. Bardzo wiele pieśni miewa wspólną lub podobną formułę incypialną. Jej funkcja byłaby wtedy bardzo istotna kompozycyjnie, nawiązując do już znanej pieśni, poddawałaby właściwy dystychowi kształt meliczny. Nie wymaga to jednakże tematycznego związku formuły z całością. Na ten temat wypowiedział się Paul Verrier.¹³ Weźmy jeden dość ciekawy przykład z antologii Porębowicza:

Przekrada się u góry
 – *Modre, modre kwiecie* –
 Księżyc przez srebrne chmury.
 – *Kwiaty na hali*

¹³ P. Verrier: *Le vers français, t. 1, La formation du poème*, Paris 1931.

*Dziewczęta w dali
O, piękna Różo!*¹⁴

Niektóre wersy ujęte są kursywą. W następnych trzech zwrotkach brak owych wkładek. W istocie są to elementy obce, ale brak wkładek może być tylko oszczędniejszym zapisem. Zwrotka jest zatem sama w sobie bardzo szczupła jako para krótkich wersów tkwiąca w inności ramie stroficznej. Apel „O, piękna Różo!” należałoby może pisać małą literą jako zwrócony nie do osoby, lecz do kwiatu. Można to uzasadnić.

Por De, trahez voz en la
Qui n'amez mie!

Bele Aaliz main leva
– Por De, trahez voz en la!
Vesti son corps et para.
Rose florie!

Por De trahez voz en la
Qui n'amez mie!¹⁵

Ta starofrancuska pieśń tyle mniej więcej znaczy:

Przebóg, niechaj precz stąd gania,
Kto nie zakochany!
Piękna Aliks rano wstała
– Przebóg, niechaj precz stąd gania –
W strojne szatki się przybrała.
Kwiateczku różany!
Przebóg, niechaj precz stąd gania,
Kto nie zakochany!

(Tłum. M. G.)

Trzeba wycofać się z licencyj wierszowanego przekładu, wers drugi ma sens nieco inny: „Co nie kochacie milej”, „kto nie ma dziewczyny”. Człony incipitu powtarzają się w tych pozycjach, jak to się dzieje w niewłaściwie zwanej trioletem prostszej postaci ronda. Dalsze zwrotki nie będą miały dwóch wersów incipitu, tylko odpowiednie refreny. Wers szósty jest właśnie wezwaniem róży. Strofy dalsze mogą mieć tylko po dwa wersy zmienne i postępujące narracyjnie: „W strojne szatki się przybrała – Do ogrodu się udała – Do ogrodu się udała – Pięć kwiateczków tam ujrzała”. A ponieważ owa ronda jest konkatenowana i monorymiczna, w każdej kolejnej strofie narasta tylko jeden nowy szczegół narracyjny. Nikłość zawartości nic tu zresztą nie szkodzi, w pieśni tanecznej i zespołowej ważniejsze jest to, co śpiewać mają wszyscy, a wezwanie róży jest sygnałem rozpoczęcia chóralnego refrenu. Dwie kwestie mogą nas obecnie zatrzymać: kształt strofy (*Ab AA-AbAb*) i niejasne źródło owego apelu-sygnalu.

¹⁴ *Pieśń księżycowa* [w:] *Pieśni ludowe ...*, s. 171.

¹⁵ Verrier: *op. cit.*, s. 227 i n.

Per coi me bait mes maris?
Laissette!

Je ne li ai rienz meffait,
Ne riens ne li ai mesdit,
Fors d'accoloir mon amis
Sollete.

Per coi me bat ... etc.

Et s'il ne mi lait dureir
Ne bone vie meneir,
Je lou ferai cous clameir,
A certes.

Per coi me bat ... etc.

Or sai bien que je ferai
Et coment m'an vançerai:
Avec mon amis geirai
Nuete.

Per coi ... etc.¹⁶

Ach, dlaczego mąż mię bije?
Biedniutką!

Nic mu złego nie zrobiłam,
Nic mu złego nie mówiłam,
Tylko co raz z miłym byłam
Samiutką.

Ach, dlaczego ...etc.

Jeśli mi spokoju nie da,
Jeśli mi z nim będzie bieda,
Dam mu, tylko niech poczeka
Malutko.

Ach, dlaczego ... etc.

Wiem ja dobrze, co mu zrobię,
Całą zemstę mam już w głowie,
Z moim miłym legnę sobie
Golutko.

Ach, dlaczego ... etc.

(Tłum. M. G.)

Swawolna ta pastorella odpowiada tamtej rondzie: dwoisty refren okala czterowierszową zwrotkę: *AAAb* z tą jednak różnicą, że tu nie ma konkate-nacji, nie ma więzi monorymicznej i rozplynął się w treści sygnał przedrefre-nowy. Zwartości jest więc tutaj sporo, choć mało budującej. Gdy zaś idzie o wers sygnał, to można podać choćby taki przykład:

Fior de lo pòru!
Chi ve ne mettirà d'un bell'anèllu,
Ar collu na culanha tütta d'oru!¹⁷

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

Ten zaśpiew znaczy tyle: „Kwiecie poru! Któż ci włoży piękny pierścionek, Na szyję złoty naszyjnik”. Więcej takich przykładów przytoczył Porębowicz:

Barwiste wianki!
Gdybym był pszczołą, nabierałbym miodu
I poniósł wszystek na usta kochanki!¹⁸

Gwiazdy płonące!
Ile kamieni w moście przez tę rzekę,
Tyle ci westchnień posyłam w rozłące!¹⁹

Różo w rozkwicie!
Oddaj mi serce, jakci oddam życie.²⁰

Kwiecie pieprzyku!
Znaleśli chłopca, co mi się podoba,
Uwięźnie u mnie jak kielb na haczyku!²¹

Granatu kwiecie!
Gdyby westchnienia moje były żarem,
Wszystkie bym źródła wysuszył na świecie.²²

Można tylko sądzić, że róży wzywać może chłopak, a pieprzyka dziewczyna, bo np. w kanonach hiszpańskich róża zawsze symbolizuje piękność kobiecą, dla mężczyzny zaś zarezerwowany jest goździk. Owe zatem *fiori*, *stornelli* i *sciuri* zbudowane według wzorca *aXA* lub rzadziej *aA* dość ściśle odpowiadają sygnałowi i refrenowi staroświeckiej rondy.²³ Zjawisko takie jest świadectwem szerszego zasięgu formuły, przy czym można sądzić, że wezwanie kwiatka czy też gwiazdy wygląda na zredukowany element fizyczny, obrazowy paraleli. Tu właśnie można wspomnieć o ciekawych hipotezach Verriera, dotyczących genezy pieśni średniowiecznej na Zachodzie. Zdaniem jego pieśń taneczna (*la carole*, por. ang. *carrol*) operowała długowersowym dystychem rymowanym o strukturze fizjopsychicznej. Popularne dystychy mogły służyć jako preludium pieśni narracyjnej, pełniły zatem funkcję incypialną, potem zupełnie zniesioną lub zredukowaną do minimum. Oddzielony wers drugi zamykał każdy kuplet pieśni jako refren, nie rymowany i tworzący strofę nieparzystą. Ludowa pieśń francuska zachowała ślady tego procederu. A zresztą znamy i tam dystychy paralelne:

Au jardin de mon père les lilas sont fleuris,
Tous les oiseaux du monde y viennent faire leur nids.
Auprès de ma blonde, qu'il fait bon, fait bon, fait bon,
Auprès de ma blonde, qu'il fait bon dormir.

¹⁸ *Sciuri sycylijskie* [w:] *Pieśni ludowe ...*, s. 250.

¹⁹ *Ibid.*, s. 251.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Fiori umbryjskie*, *loc. cit.*, s. 255.

²² *Stornelli toskańskie*, *loc. cit.*, s. 262.

²³ Zob. przypis 15.

Par derrier' chez mon père y a-t-un laurier fleuri,
Tu ris, tu ris, bergère, ah! bergère tu ris.²⁴

W ogrodzie mego ojca pozakwitwały bzy,
Calego świata ptaszki chcą tam gniazdeczka włożyć.
Przy mojej jasnowłosej tak dobrze, dobrze, dobrze,
Przy mojej jasnowłosej tak dobrze mi się śpi.

(Tłum. M. G.)

Badacz, znawca literatur nordyckich podał jeszcze liczne analogie z krajów skandynawskich, z Wysp Owczych i z poezji starofrancuskiej.²⁵ Preludium mogło ulegać wielokrotnym przemianom, zanikać lub pozostając jako składnik wiersza integrować się z całością utworu pieśniowego, lecz trwalszy, choć podległy przeobrażeniom przeróżnym okazywał się refren. Można za autorem przytoczyć co ciekawsze postaci refrenów:

C'est le vent qui vole, qui frivole,
C'est le vent qui va frivoltant.

J'entends la caille dans la paille,
J'entends la perdrix dans le blé.

J'entends le loup, le renard et le lièvre,
J'entends le loup, le renard chanter.

Pierr' Dubois, Pierr' Dubois, Pierr' Dubois n'a point d'jaquette.

J'entends le moulin tique tique taque.
J'entends le moulin taqueter.²⁶

Oto wiatr, co wieje, co się śmieje,
Oto wiatr, co wiejąc sieje śmiech.

Przepiórzyce slysę w życie,
Kuropatwę slysę w zbożu.

Slysę jak wilk, lis i zając,
Slysę, jak wilk i lis śpiewają.

Slysę, jak młyn tyka, tyka, tak,
Slysę jak młyn terkoce.

(Tłum. M. G.)

W końcu dochodzi się tu do refrenu dźwiękowego, np. piękna onomatopeja wiatru (bardzo źle przełożona) gra głównie swoją stroną foniczną. Nie interesuje nas też przepiórka ani kuropatwa z drugiego refrenu, ani śpiewające wilki, lisy czy zajączki, ani brak kubraka u Piotra Dubois, ani młyn dudniący „tik-tak”. To już niemal *flonflony*, te jednak są w stosunku do refrenu słownego nadbudowane i naddane. I z tym chyba można się całko-

²⁴ O preludium *ibid.*, s. 57-82.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, s. 83-101.

wicie zgodzić. Jest pewne wyrafinowanie w samoistnych instrumentacjach i wokalizach, takich jak tyrolski *Jodel*, szwajcarski *Ranz* i *briolage*.

Pamiętam parodystyczną imitację piosenki żydowskiej, której melodię z pewnością śpiewali Żydzi w idysz. Była to nowina o narodzinach Icka:

Posłuchajcie Żydkowie,
Aaj waaj bum,
Co się stało w Tarnowie (lub Rzeszowie).
Aaj waaj bumtarata, aj waj bum.

Tu refren dźwiękowy oczywiście naśladuje odgłos bębna, co ma chyba związek z dawnym obyczajem „obębniania” nowin, gdy nie było innych środków publicznego przekazu w małych miastach. A znow inna parodia imituje turkotania trzęsącej się fury:

Jedzie Mojsie koło drogi,
Taj zajechal między wozy.
Traj laj laj laj laj laj laj,
Traj laj laj laj.
Traj laj laj laj laj laj laj,
Traj laj laj laj.

W refrenach takich występują obok muzycznych mechaniczne, co zauważywszy dodamy, że ażeby naśladować instrumenty czy mechanizmy, trzeba je znać. Wróćmy jednak do refrenów sensownych.

Für fünfzehn Pfennige

Das Mägdlein will ein Freier haben,
Und sollt sie'n aus der Erde graben,
Für fünfzehn Pfennige,
 Sie grub wohl ein,sie grub wohl aus
 Und grub nur einen Schreiber heraus,
 Für fünfzehn Pfennige.
Der Schreiber hatt' des Gelds zu viel,
Er kauft dem Mägdlein, was sie will,
Für fünfzehn Pfennige.
 Er kauft ihr wohl einen Gürtel schmall,
 Der startt von Gold wohl überall,
 Für fünfzehn Pfennige.
Er kauft ihr einen breiten Hut,
Der wär wohl für die Sonne gut,
Für fünfzehn Pfennige.
 Schreiber
Wohl für die Sonn', wohl für den Wind,
Bleib du bei mir, mein liebes Kind,
Für fünfzehn Pfennige.
 Bleibst du bei mir, bleib ich bei dir,
 All' meine Güter schenk ich dir,
 Sind fünfzehn Pfennige.
 Mä d c h e n
Behalt dein Gut, lass mir mein Muth,

Kein andre leicht dich nehmen thut,
 Für fünfzehn Pfennige.
 S c h r e i b e r
 Dein guten Muth, den mag ich nicht,
 Hat traun von treuer Liebe nicht,
 Für fünfzehn Pfennige.
 Dein Herz ist wie ein Taubenhaus,
 Fliegt einer ein, der ander aus,
 Für fünfzehn Pfennige.

*Wunderhorn, I, 319.
 Stockmann, s. 69-70.*

Chciała dziewczyna mieć kawalera,
 Więc go jak ziarno z ziemi wybiera
 Za groszy piętnaście.
 Grzebała tu'aj, grzebała tam,
 Trafił się jeden pisarek sam
 Za groszy piętnaście.
 U pisareczka kieszeń niemala,
 Kupił dziewczynie, co ino chciała,
 Za groszy piętnaście.
 Kupił jej wąski pasek w kramiku,
 Co na nim złotych blaszek bez liku,
 Za groszy piętnaście.
 Kupił szeroki kapelusz drogi,
 Dobry od słonka, gdy upał srogi,
 Za groszy piętnaście.
 P i s a r e k
 Dobry od słonka, dobry, gdy wieje,
 Bądź moja, miła, daj mi nadzieję.
 Za groszy piętnaście.
 Ty będziesz ze mną, ja będę z tobą,
 Daję ci siebie z całą chudobą,
 Te groszy piętnaście.
 D z i e w c z y n a
 Bierz dobro swoje, mam swoją wolę,
 Ja tam o ciebie wcale nie stoję,
 Za groszy piętnaście.
 P i s a r e k
 Na twojej woli mi nie zależy,
 A któż miłości wiernej uwierzy
 Za groszy piętnaście?
 W twe serce niby do gołębnika,
 Co jeden wleci, to drugi znika.
 Za groszy piętnaście.

(Tłum. M. G.)

W takiej wyszydzającej piosence refren integruje całość. Wprowadzic są refreny przechodnie (podobnie jak incipity-preludia), lecz te są związane luźniej z zawartością. Natomiast w przytoczonej pieśni owe „fünfzehn Pfenni-

ge” rzeczywiście trzymają mocno całą strukturę, wypełniają semantycznie strofę, służą zarówno wiejskiej satyrze, jak charakterystyce psychologicznej. Pokazują godną siebie parę, pozbawioną uroku i wyrachowaną dziewczuchę oraz jej niepoczesnego, a skąpawego adoratora. Refreny liryczne noszą w sobie ładunek ekspresji. Refren zintegrowany ze strofą i konsekwentny w swojej stałości stanowi we wszystkich obserwowanych wypadkach (np. „Nie odjeżdżaj ode mnie” – „Na wojenkę daleczką” itp.)²⁷ składnik strofy stosunkowo prostej. Dystych rymowany z nierymowanym refrenem tworzy tercety, sumuje się w sekstet i obcy jest instrumentacji.

Należy zatem wyodrębnić taki refren, który głębiej wchodzi w strukturę strofy. Oto przykład:

Es blies em Jager wohl in sein Horn
 Wohl in sein Horn,
 Und alles was er blies, das war verlorn
 Hop sa sa sa,
 Dra ra ra ra,
 Und alles, was er blies, das war verlorn.²⁸

Zadął myśliwy głośno w róg,
 Głośno w róg,
 Ale głos rogu mu cały zgłuchł.

Znów jesteśmy wobec strofy ubogiej w zawartość. Myśliwy, zadziwiony utratą dźwięku rogu, chwytą czarownicę itd. Wariant pieśni tej ma ładniejszy *flon–flon*: „Hop sa sa sa, falleralda”, bardzo trąbkowy. Model stroficzny: $xa^1a^1xb^2fl-flxb^2$ jest tylko rozwinięciem dystychu przez powtórzenie i flonflony, ale ta rozbudowa tworzy znaną w innej postaci ramę stroficzną. A może strofę ramową – to bowiem powinny być synonimy. Elementy powtarzalne w obrębie samej strofy czy międzystroficznie redukują niekiedy wartość do znaczenia elementów wymiennych w dość sztywnym schemacie.

Spinnerlied

Spinn, spinn, meine liebe Tochter,
 Ich kauf dir ein Paar Schuh.
 Ja, ja, meine liebe Mutter,
 Auch Schnallen dazu;
 Kann wahrlich nicht spinnen,
 Von wegen meinem Finger,
 Meine Finger thun weh.

Spinn, spinn, meine liebe Tochter,
 Ich kauf dir ein Paar Strümpf.
 Ja, ja meine liebe Mutter,
 Schön Zwicklein darin;
 Kann wahrlich nicht spinnen,

²⁷ Jabłoneczka, s. 226, s. 255.

²⁸ Stockmann: op. cit., s. 22, Wunderhorn I, 34

Von wegen meinem Finger,
Mein Finger thut weh.

Spinn, spinn, meine liebe Tochter,
Ich kauf dir einen Mann.
Ja, ja, meine liebe Mutter,
Der steht mir wohl an;
Kann wahrlich gut spinnen,
Von allen meinen Fingern
Thut keiner mir weh.

Wunderhorn III, 40.
Stockmann, s. 137.

Przędźno, prządź, córeczko moja,
Kupię ci trzewiczki.
Tak, tak, moja droga matuś,
Kup także przepinkę;
Prząść mi nie pozwolą
Palce, które bolą,
Ach, palce bolą mię.

Przędźno, prządź, córeczko moja,
Kupię ci pończoszki.
Tak, tak, moja droga matuś,
Kup także podwiązki;
Prząść mi nie pozwolą
Palce, które bolą,
Ach, palce bolą mię.

Przędźno, prządź, córeczko moja,
Kupię ci mężyka.
Tak, tak, moja droga matuś,
Radość mię spotyka,
Przędę doskonale,
Bo już palce wcale,
Wcale nie bolą mię.

(Tłum. M. G.)

Spinnerlied to piosnka duetowa, być może szczególnie predysponowana do swojej funkcji. Mogą ją śpiewać na zmianę dwie prządki. Ale te żale dziewczyny rychło pocieszonej obietnicą „mężyka” nie są nam obce. Najlepszą analogię stanowi pieśń, która jest wątpliwie ludowa, ale była kiedyś popularna i za moich młodych lat śpiewywało się ją bardzo często. Jest to zawodzenie córki, która wie, czego chce, ale nie chce tego wyznać:

Smutna, smutna, smutna jest dola ma,
Bo matuś moja nie zrozumiała,
Czego mi jeszcze trza.

A matuś proponuje nową sukienkę i nowe buciki, aż wreszcie:

Tam chłopiec młody stoi u wody,
Idźże go sobie weź.

Dlatego siódma i ostatnia zwrotka już brzmi inaczej u córusi:

Szczęсна, szczęsna, szczęsna jest doła ma ...

Muza legionowa podjęła tę piosnkę zastępując chłopca strzelcem lub zgoła legunem, lecz powstał też wariant polityczno-wojskowy, w którym głosem córki Legiony załily się na naczelne dowództwo wojsk austriackich (Armecoberkommando):

Smutna, smutna, smutna jest doła ma,
Bo pragnień moich nie chce zrozumieć
Prześwietne A. O. K.
Bando, bando, czegoż ty jeszcze chcesz?
Niech każdy żołnierz ma srebrny kolnierz
W poprzek, wzdłuż i wszcz.

Tak to wyśpiewywał mój śp. kuzyn legionista, a w żalach owych nie chodziło o dystynkcje ani o pójście na tyły (Hinterland), lecz o przyzwoite wyposażenie wojskowe.

Analogie nie zawsze przywołują utwór autentycznie ludowy, lecz nie padajmy w nieporozumienie. Teksty, podawane przez Verriera jako popularne czy też zgromadzone przez Arnima v. Brentano, mogły być w obiegu wśród różnych warstw społecznych, ot np. *Pieśń prządek* wydawałaby się związana z miasteczkim, a nie ze wsią. A nasz duet liryczny *Stanę się, stanę siwym kaczoem?*²⁹ Pieśń robocza, jak *Spinnerlied*, pieśń obrzędowa, np. weselna, jest kolektywna. Rama zapewnia jej całość i pamiętliwość. W tekście żartobliwym może stać się środkiem przekazania humoru i kpiny. Piosenka o pisareczku i jego piętnastu fenigach sekunduje w takim razie poiskim: *Na pirse zaloty wydałem se złoty*³⁰ albo *Czego, Żydzie, płaczesz?*³¹

Wśród refrenów strukturalizujących strofę znajdują się też te czysto dźwiękowe, po francusku zwane *flon-flon*. Sam już ten wyraz jest onomatopcją muzyczną. Pieśń francuska, angielska i niemiecka jest we flonflony nader bogata. Wspomniany już Verrier podał znakomitą listę francuską. Powszechnie znana jest pieśń *Malbrouc s'en va-t-en guerre* z przedźwięcznym: „Mironton, mironton, mirontaine”. Termin nasz refren dźwiękowy należałoby nawet zastąpić innym: refren instrumentalny, tak często bowiem (choć nie zawsze) chodzi tu o onomatopeje muzyczne, o imitacje brzmienia instrumentów, fletów, trąbek, gitar i bębenków. Na przykład pasterskie: „vaderali dore ... dorelo dorelodo ... dorelot vadi vadoie ... sadera liduriau durelet”.³² Można tu się dopatrywać imitacji brzmień jakiegoś instrumentu

²⁹ *Jabloneczka*, s. 241.

³⁰ *Ibid.*, s. 300.

³¹ *Ibid.*, s. 475.

³² Por. przypis 26. Warto pomnożyć onomatopeje muzyczne podane przez Verriera. Nazwy fletów w XV i XVI w.: *tourloure, turelure, tirelyre, uurlututu*; naśladowanie bębena: *di be di be di be dibedon*; trąbki: *fran fran*; cymbałów: *la relin dindin telin din din*; *vielle* (starodawnej

dętego, jako że drewniane fujarki służą właśnie pasterzom. W średniowiecznym tekście Adama le Bossu występuje *briolage* taki:

He! Trairire deluriau delurele!
Trairire deluriau delorot!

(*Jeu de Robin et de Marion*)³³

Jest to coś innego niż refren właściwy, raczej dodatek do niego, coś jak „dylu, dylu na badylu”. Refreny właściwe, słowne, nieraz są wykrzyknikami, tu już nieco więcej elementu znaczącego, chociaż nie tak znów dużo. I pytanie, czy to są elementy prymarne? Verrier twierdzi, że nie ma ich w północnych *folkeviser* wczesnych. Tylko: czy można przeprowadzić ściśle rozgraniczenie refrenów sensownych i bezsensownych? Rozbudowa strofy elementami powtarzalnymi nie pomnaża jej zawartości, co najwyżej podkreśla, wzmacnia pewną część tekstu pieśniowego. Poza tym nawet sensowny element, powtarzany bez związku z całością, nie funkcjonuje już informacyjnie. Typowym tego rodzaju refrenem wykrzyknikowym jest u nas „hej, leluja!”³⁴, brzmienie jest tu wszystkim. „Pod winem, pod winem, pod zieloneńkim wineńkiem”³⁵ to sensowny zespół wyrazów, nie związany jednak ze skąpym jednowersowym składnikiem lirycznym. „Lipcem jaworem, Wojtek za borem”³⁶ – podobnie. Aż wreszcie „tam tody, dyna dona”³⁷ to już *flon-flon* całkowicie muzyczny, imitujący dźwięki instrumentu. Funkcjonowanie skąpej pod względem zawartości ramy stroficznej w obudowie refrenów sensownych i instrumentalnych oto wyraźne zbieżności, o tyle ciekawsze, o ile inaczej wykształcone.

Przykłady Verriera i Porębowicza pokazują w pieśniach północnych pewną formę redukcji refrenu. Porębowicz nazwał to „nawrotem”, ale w jego tłumaczeniach element ten występuje tylko w jednej strofie.

Grał w piłkę Svejdał młody,
Piłka na balkon wpadła,
Siedziała tam niewiasta,
Od przestrachu pobladła.
Strój dobrze pieśń.³⁸

Ten nawrót, *omkvaed*, zapisywany oszczędnie tylko w pierwszej strofie i

lutni): *yon yon*; bandury: *tire lire lire lire la* – itp. „A muzyczka tirlil tirlil” – w piosence lwowskiej.

³³ Por. przypis 26.

³⁴ *Jabloneczka i jawor* [w:] *Jabloneczka*, s. 80. Zob. też *Konopielkę* z jej refrenem: „Hej, lo lom”, s. 81.

³⁵ *Z dawna dawnego rzeczeńka ciecze ...*, loc. cit., s. 204.

³⁶ *Z tamtej strony jeziora pasła panna gąsiora*, loc. cit., s. 277.

³⁷ *Pod borem na murawce pasła dziewczyna owce. Tam tody, dyna, dona*, loc. cit., s. 353. Przyboś zamieścił tę pieśń w cyklu liryki pasterskiej. Kolberg zapisał ją w Poznańskim, a refren nie wydaje się „dęty” ze względu na spółgłoski nosowe.

³⁸ *Pieśni ludowe ...*, s. 59.

może potem tylko do niej zredukowany, nie wiąże się z tematem pieśni, lecz z sytuacją jej wykonania. Powraca w finale. Inny nawrót:

Malfred przy matce
 – Kowa zazula –
 Siadła w komnatce
 – Kowa pod balkonem.
 A Malfred w gaju lzy lała,
 Zawodziła w świetlicy.³⁹

Po serii strof balladowych na samym końcu zjawia się cała struktura powrotna:

Usłano dla nich szkarłatne łożo
 – Kowa zazula –
 Lecz Malfred zmarła w północnej porze.
 – Kowa pod balkonem.
 A Malfred w gaju lzy lała,
 Zawodziła w świetlicy.

Nawrotem jest tu zespół: „kowa zazula, kowa pod balkonem”, ale nie całym. Ten pierwszy element nawrotu krzyżuje się ze strofą, ale nie ma z nią tematycznego związku. Element drugi: „A Malfred w gaju lzy lała, zawodziła w świetlicy” ma ów związek, lecz dość szczególny: nie da się włączyć w ciąg pieśni (ballady), natomiast mógłby fabularnie poprzedzać strofę pierwszą. Gdyby bowiem wyodrębnić całość zintegrowanego nawrotu, mieliśmy postać:

Kowa zazula, kowa pod balkonem.
 A Malfred w gaju lzy lała, zawodziła w świetlicy.

I taki paralcny dystych mógłby rozpocząć pieśń. A może ją nawet rozpoczynał, może to było preludium, którego pierwszy element wplótł się w strofę, a drugi ją zamknął. W tekście stanowi on obramowanie ballady wplecione w pierwszą i ostatnią strofę. Tak więc składniki znane z pieśni francuskich: szczyłek preludium i tożsamego z nim refrenu zjawiają się i tutaj, lecz wykształcone inaczej. W żadnym wypadku nie można tu zaprzeczyć kompozycyjnej i melodyzującej funkcji tych składników pozafabularnych.

Czy w pieśni polskiej można mówić o elementach podobnych? Wydaje się, że istnieje w niej *junctim* pomiędzy preludium a refrenem. Refreny oczywiście są różnopostaciowe, o tym już wiemy. Wskazałam strofy ramowe. Chodzi jednak o strukturę: refren – strofa I – refren – strofa II – refren etc. Rozpoczynanie każdej strofy od podobnej formuły stanowi anaforę w ramie stroficznej. Rama strofy może być bardzo rozlewna, np. w pieśni: „Hej nam hej, nasz Jasieńko jedzie”⁴⁰, w dodatku ilość składowych dystychów strofy znacznie się tu waha.

³⁹ *Ibid.*, s. 67.

⁴⁰ *Jabloneczka*, s. 151.

Eliza Orzeszkowa przytoczyła w *Nad Niemnem* bardzo piękną pieśń śpiewaną na przemian przez Janka i Jadwigę podczas żniw. Jej początek brzmi:

O góro! o góro! zielony lesie!
 O drzewa zielone, liście spadające!
 O serce strwożone, do ciebie pragnące!
 O góro! o góro! zielony lesie!

Każda następna zwrotka, dystych 12-zgłoskowców 6+6, zamyka się zawołaniem „O góro! o góro! zielony lesie!”. Tak to właśnie wygląda pieśń liryczna z preludium i refrenem słownym o charakterze apellatywu.

Dystych długowersowy można z różnych względów uznać za praformę strofy. W paraleli fizjopsychicznej rymowany lub asonancyjny dystych AA oznaczyć można jako $A^f : A^p$. Wers długi (od 11 do 16 sylab) ma dział metryczny, średniówkę. Dystych AA może się rozszczepiać różnie: *aa aa*, *aa ba*, *ba ba*, czasem w sposób niepełny: *aaA*. Takim rozszczepieniem ulega 12-zgłoskowiec 6+6, 14-zgłoskowiec 7+7, 16-zgłoskowiec 8+8. Długie metry asymetryczne 8+6 i 8+5 rozdrabniają się trojścicie: 4+4+6 i 4+4+5. Nie będziemy tu omawiać melicznego oksytonu w członic pięciosylabowym, to sprawa transakcentacji. Nie zawsze w procesie drobienia realizuje się rymowanie *aab ccb*, czasem rym stały występuje tylko kaudalnie: *xxAxxA* lub *aa-bxxb*.

Stoi rumien wedle gumien jeszcze nie tykany,
 A rozmaryn w ogródeczku aż przetyka ściany.⁴¹

A ty ptaszku, krogulaszku wysoko latasz,
 Powiedzże mi nowineczkę, kędy ty siadasz.
 Powiem ja ci nowineczkę nie bardzo dobrą,
 Już tam twoją kochaneczkę do ślubu wiodą.⁴²

Taka geneza strofy sekstetowej (nazwijmy ją *a minore* w przeciwieństwie do *AAb CCb a majore*) zdarza się w istocie powszechnie, wszędzie i na każdym poziomie. Kwinta *abaab* to podwojenie trzeciego wersu, strofa sekstetowa *a majore* to podwojenie wersów nieparzystych w kwartynie *abab*. Kwintyna *AAbbX* (często kody są refrenami lub rymują się po dwie) świadczy o rozszczepieniu trzeciego wersu w układzie: *AABx*. W obudowanej refrenami pieśni ludowej elementem informacyjnym, niepowtarzalnym staje się krótki wers lub najwyżej mały dystych *aa*. I to zjawisko występuje w bardzo szerokim zasięgu, jak wskazuje przytoczona poprzednio runda *Bele Aliz*.

⁴¹ Cyt. za H. Windakiewiczową: *Studia nad wierszem i zwrotką poezji polskiej ludowej*, Kraków 1913, s. 84.

⁴² *Jabloneczka*, s. 305. Wersy pierwsze tego i poprzedniego cytatu świadczą o rozpadzie trojstym, natomiast reszta wersów drugiego cytatu – o rozdrożeniu wersu. Nie usystematyzowane rymy są dowodem niepełnego rozpadu długich wersów.

Preludialny charakter incypitów w pieśni polskiej zjawia się, chociaż bez związku z refrenem. Wskazują na to pewne przykłady:

Koło dworu topola stoją,
A na niej zazula kowała,
A pod nią Kasia płakała.⁴³

Nasieję ja jarej ruty
w moim ogrodzie,
Hej, hej w moim ogrodzie.

Uwiję ja parę wianków,
puszczę po wodzie.
Hej, hej, puszczę po wodzie.

Jeden sobie Jasio wybrał,
z wiankiem popłynął,
Hej, hej, z wiankiem popłynął.

A jak stąpnął jedną nóżką,
po pas zatonał,
Hej, hej, po pas zatonał.⁴⁴

Mojej matki rodzonej,
stoi jawor zielony.

Stoi pod nim łódeczko,
leży na nim Jasiczko.

Leży, leży choruje,
na Kasinkę wskazuje.⁴⁵

Trzeba przyznać, że rozpoczęcie od tego, co jest w ogrodzie ojca czy ciotki, jak w pieśniach francuskich, koło dworu, „w moim ogrodzie”, „(u) mojej matki rodzonej”, nie przynosi związku fabularnego z całością. Jasiczko leży chory pod jaworem na łóżku, przyzywa Kasię itd. Cała pieśniowa narracja toczy się w osobie trzeciej, pierwsza osoba incypitu gdzieś przepada. Jasio i Kasia przynależą do obiektywnego świata poetyckiego, a bez, jawor, laur, lipka, jara ruta itp. do podmiotu narratora. Incypit został związany z całością, lecz integracja jest niepełna, zachował swoją liryczną odrębność. Wchłonięcie tematyczne preludium nie jest zupełne, albowiem zachował się jego ślad.

Skoro jednak zachowały się tu i ówdzie owe ślady, można przyjąć pewną archaiczną ruchomość, luźność i przenośność preludium. Jedno preludium mogło otwierać różne pieśni i te same pieśni mogły różnie się zaczynać, miały różne nastrojenia meliczne. Wymienne incypity można uznać za relikty preludium. Domysł wymagałby materiału dowodowego, o to jednakże naj-

⁴³ *Jabloneczka*, s. 116.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 117.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 127.

trudniej, gdyż brak nam metryki i genealogii pieśni. Zapisy są późne, teksty nieraz bardzo zdefektowane. Przedstawione tu uwagi mogą zmierzać do wniosku o istnieniu wspólnych, immanentnych praw rozwojowych śpiewanej poczji ustnej, praw niezależnych od związków genetycznych.

Wspólnym elementem strukturalnym okazuje się szczególnie paralelizm fizjopsychiczny. Verrier ukazał go w zaraniu poezji francuskiej, a w ogóle romańskiej. Nie każda jednak etnicznie rozważana pieśń popularna w podobny sposób go ewolucyjnie potraktowała. Tylko włoskie są *stornelle* czy *sciuri*, tylko francuskie jest *rondeau* (także *triolet* i *rondel*), inaczej się rozwinęła prowaska, francuska czy włoska ballada liryczna. *Umkvaed* jest tylko północnogermański. Z naszego przeglądu można wnosić, że najbardziej podobne są paralelne układy niemieckie i polskie. Nie byłoby to dziwne ze względu na styczność terytorialną i kulturową, lecz bez włączenia w krąg rozważań pieśni ludowych czeskich, morawskich, słowackich nie da się tych spraw wyjaśnić. Pionierka badań nad wierszem ludowym, Helena Windakiewiczowa sporządziła katalog pieśni polsko-morawskich (1907), co wskazuje na rozległość pola wspólnego kultur etnicznych. Verrier widział takie wspólne pole w średniowieczu na Zachodzie. Paralelizm jednak jest powszechny. Romantycy nasi, i wielu badaczy późniejszych, skłonni byli widzieć w nim cechę polską, a najszerzej biorąc słowiańską, zwłaszcza gdy chodzi o folklor ukraiński, jednakże taki pogląd okazuje się zbyt ciasny. Paralelizm romantycy francuscy ujrzeli na Pacyfiku i stworzyli wdzięczną formę zw. *pantun*, naśladowaną i u nas. Paralelizm europejski ma więc homofoniczną: rym lub asonancję i taki jest w pieśni ludowej polskiej. Gdy w XVIII stuleciu Franciszek Karpiński szukał odnowy liryki, zwrócił się do pieśni ludowej i stworzył *Tęskność na wiosnę* oraz *Dumę Lukierdy*. Odgadł on trafnie istotę paralelizmu, w którym podmiot mówiący szuka swojego odbicia w naturze i niekiedy z radością się w niej przegląda, stwierdzając często jednakże swoją odrębność i samotność. Dlatego to nie należy dystychów uważać za dowolną składankę rymową. Porębowicz, nie folklorysta przecież, ale znawca poczji romańskiej i w ogóle europejskiej, poeta-tłumacz, nie popełnił błędu, gdy swoje przekłady stylizował na modłę ludowej pieśni polskiej. Muza ludowa ma u podstaw wszędzie rysy wspólne jako świadectwo wielkiej rodziny ludzkiej.

РЕЗЮМЕ

В работе не учтено просодию в зависимости от фонетических систем разных языков, а также музыкальности метрического сложения, тем более, что нет тесной связи между формантом песенного стихотворения а его музыкальным тактом. Нет также четкой разграниченности между стилистическими, структурными и метрическими средствами, о их роли решает непосредственный эффект. Примером этого может быть физиопсихический параллелизм. Это показано на примере многих германских песен (в переводе Е. Порем-

бовича и автора данной работы). Параллелизм компонирует и придает значение народной песни, и так его роль выходит за пределы верификационной функции. Связано с ним и часто сосуществующее *concatenatio*, сорвание которого искажает текст в известной записи.

Параллелизм не вытекает из созвучного сходства, а определяет созвучание, и свидетельствует о том изограмматическая рифмовка. Аллитерация в любовной германской песни (*Linde-Liebe-Leid*) исполняет только стилистическую функцию. Навязывая к монографии П. Веррера (*Le Vers français*), данная работа приводит разные модификации параллелизма в романских песнях, примеры этого представил вышеупомянутый Порембович. Параллелизм выступает также в рефренах, при чем описываемый материал свидетельствует о вторичности рефренов чисто инструментальных (*flo-flo*). Смысловые рефрены являются повсеместными как и параллелизм в песни германской и польской. Связана с этим рамочная строфа как в дуэтной песни прядильниц, имеющая свои сходства в польской песни. Рефрен структурирует строфу, часто расширяется и обогащается элементами чисто инструментальными, что свидетельствует о их вторичности. Интересная роль начинающего песню рефрена (прелюдия), который во французкой песни придает известную мелодию новому повествовательному содержанию. В польской песни выступают следы такой прелюдии частично впитанной главным содержанием.

RÉSUMÉ

Dans l'article on omet la question de prosodie qui, dans de diverses langues, dépend des systèmes phonétiques; on néglige aussi la question de mètre, d'autant plus que l'on n'a pas établi un rapport précis entre un format de vers et sa cadence. Il n'y a pas non plus de division exacte entre les moyens stylistiques (structuraux et métriques); une fonction temporaire de ceux-ci décide de leur rôle. C'est le cas surtout du parallélisme physiopsychique. Dans le travail présenté on a démontré cette thèse en s'appuyant sur de nombreux exemples des chansons allemandes (traduites par B. Porębowicz et M. Grzędzielska). Le parallélisme forme et donne la signification à une chanson populaire, son rôle donc dépasse dans son étendue des fonctions de versification. Le phénomène de *concatenatio* s'y lie souvent et son absence occasionne des altérations du texte.

Le parallélisme ne résulte pas d'une ressemblance de sons, au contraire il la crée; le rime isogrammatical en est une preuve. Des allitérations dans un chant d'amour allemand (*Linde - Liebe - Leid*) ne fonctionnent que comme moyens stylistiques. Tout en rappelant une monographie de P. Verrier (*Le Vers français*), on présente dans l'article de différentes modifications du parallélisme dans les chants romans dont E. Porębowicz a fournit de multiples exemples. Le parallélisme existe aussi dans les refrains et les exemples cités démontrent la subordination des refrains purement instrumentaux (*flo-flo*). Dans les chansons allemandes et polonaises des refrains qui expriment le sens sont aussi fréquents que le parallélisme. Une strophe de cadre (p. ex. le duo - La chanson des fileuses) est liée à ce phénomène et on en trouve de nombreuses analogies dans la chanson polonaise. Le refrain décide du caractère de la strophe, mais bien souvent il est enrichi par les éléments instrumentaux qui imitent des voix des mécanismes et des sons des instruments ce qui confirme une fois de plus leur subordination. Le rôle du refrain dans le préludium est important; pour ce qui est de la chanson française le commencement de celle-ci expose une mélodie déjà connue pour un texte nouveau. Dans la chanson polonaise, il y a des traces de ce type de préludium absorbé en partie par le texte principal.