

# Jerzy Bartmiński

---

## Dwie wersje tekstu pieśni ludowej: meliczna i recytacyjna

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 78/2, 185-206

---

1987

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY BARTMIŃSKI

DWIE WERSJE TEKSTU PIEŚNI LUDOWEJ:  
MELICZNA I RECYTACYJNA

*Marii Renacie Mayenowej, promotorce badań  
nad językiem polskiego folkloru —  
z szacunkiem i wdzięcznością poświęcam*

1. Język pieśni ludowej, zarówno słowiańskiej, jak i pozasłowiańskiej, wykazuje znaczną swoistość na tle różnych typów tekstów językowych. Te swoiste cechy składają się na efekt globalny, istotny dla tożsamości gatunku wypowiedzi, jakim jest pieśń. Dają się jednak analitycznie wyodrębnić i opisać, a dzięki temu zinterpretować funkcjonalnie za pomocą metod konfrontacyjnych, jakie do lingwistycznych badań nad poezją proponowali m. in. Jerzy Kuryłowicz i Roman Jakobson.

2. We wsi Łuszczów (ok. 20 km na północny wschód od Lublina) podczas obrzędów wiosennych w wigilię dnia św. Jana (zwanym w miejscowej gwarze „kumpała”) do niedawna śpiewano pieśń następującą:

[1] Płynie cołnicek po rzyce,  
tuży Jasieńko po dziewce.  
A po jakiej? Po takowej,  
po Marysi Szewcakowej.  
  
Zabljèśie, „utopièśie,  
na stożeńce powiejsèśie.  
Na stożeńce, na jedwabnej,  
po Marysi, po nadobnej<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cytowane w rozprawie kolejne przykłady pochodzą z następujących źródeł: 1. Archiwum Etnolingwistyczne Zakładu Języka Polskiego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej [dalej skrót: AE], taśma 16A, nr 5 (Łuszczów). — 2. AE, 48A, nr 2 (Kawęczyn). — 3. AE, 22A, nr 6 (Bychawka). — 4. AE, 36B, nr 72 (Orchówek). — 5. AE, 28B, nr 17 (Bychawka). — 6. Archiwum Wsi Lubelskiej, 20B (Samokłęski). — 7. O. Kolberg, *Lud.* T. 16: *Lubelskie*, cz. 1. Warszawa 1883, s. 213, nr 258 (Tatary). — 8. B. Krzyżaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski, *Kujawy*. Cz. 1. Kraków 1974, s. 99, nr 70B. — 9. AE, 4B, nr 5 (Orchówek). — 10. AE, 72B, nr 13 (Jacnia). — 11. AE, 28B, nr 16 (Bychawka). — 12. AE, 61A, nr 11 (Jacnia). — 13. AE, 53A, nr 9 (jw.). — 14. AE, 61A, nr 6 (jw.). — 15. AE, 60A, nr 18 (jw.). — 16. AE, 71B, nr 15 (jw.). — 17. *Jabloneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej*. Ułożył J. Przyboś. Wyd. 2, przejrzone. Warszawa 1957, s. 23. — 18. AE, 41A, nr 4 (Za-

Wykonawczyni mówiąca gwarą — nie śpiewała czystą gwarą. Co najmniej kilka form językowych użytych w tej obrzędowej pieśni nie pojawia się w potocznej mowie. Są to cechy z różnych poziomów organizacji języka:

— fonetyczne: swoiste miejsce akcentu w czasownikach zwrotnych, zgodne z dawną normą akcentuacyjną języka polskiego: „zabiję<sub>~</sub>się” itp., potocznie „zabije<sub>~</sub>się” itp.; zachowanie nosowości w wymowie samogłoski -ę na końcu słowa: „się”, pot. „sie”;

— morfologiczne: swoiste zdrobnienia, takie jak „stażeńka”, „cołnicek”, pot. tylko „stażka”, „stażeczka” itp.; dawna sufiksalna postać zaimka przymiotnego „takowy”, pot. już tylko „taki”;

— składniowe: powtarzanie przyimka przed rzeczownikiem i jego przydawką, np. „na stożeńce, na jedwabnej”, pot. „na stożeczce jedwabnej”;

— leksykalne: swoiste wyrażenia nazywające znane potocznie, ale nazywane inaczej pojęcia, np. „tuży” zamiast pot. „tęskni”, „nadobna” zamiast pot. „piękna”.

Istotne różnice zachodzą na poziomie interpretacji semantycznej, która w odniesieniu do pieśni jest o wiele bogatsza, bardziej rozwinięta. Znaczenia słów nazywających w pieśni łódź, rzekę, jedwabną wstęgę itd. bywają rozszerzone o sensy symboliczne, których objaśnienie staje się możliwe często dopiero na szerszym tle języka i kultury.

Tego typu różnice pozwalają mówić o języku folkloru jako o stylu poetyckim mającym swoją odrębność nie tylko funkcjonalną, ale i strukturalną.

3. Dotychczasowe analizy języka folkloru słowiańskiego połączone z poszukiwaniem czynników powołujących do życia zespoły swoistych cech tego języka<sup>2</sup> doprowadziły do postawienia tezy o potrójnej transformacji, jakiej on podlega.

wada). — 19. AE, 114B, nr 6 (Kopina). — 20. AE, 70B, nr 4 (Jacnia). — 21. AE, 362A, nr 80 (Michałówka). — 22. Kolberg, *op. cit.*, t. 17: *Lubelskie*, cz. 2 (1884), s. 20, nr 45 (od Firleja). — 23. AE, 28B, nr 4 (Bychawka). — 24. AE, 52A, nr 17 (Jacnia). — 25. AE, 22A, nr 3 (Bychawka). — 26. AE, 2B, nr 1 (Orchówek). — 27. AE, 119A, nr 2 (Ulów). — 28. AE, 114B, nr 16 (Kopina). — 29. AE, 22A, nr 4 (Bychawka). — 30. AE, 60B, nr 17 (Jacnia). — 31. AE, 52B, nr 17 (jw.).

<sup>2</sup> J. Hošek, *K poměru jazyka písní narodních k místnímu nářečí*. „Rozprawy České Akademie Cés. Františka Josefa pro Vědy, Slovesnost a Umění v Praze” 1897, oddział III, t. 6, nr 4. — J. Oravec, *Reč l'udových písní a nářečová norma*. „Jazykovedné štúdie” t. 2 (1957). — I. A. Ossowieckij: *Jazyk folkloru a dialekt*. W zbiorze: *Osnownyje problemy eposa wostocznych Slawian*. Moskwa 1958; *O jazykie ruskogo tradicyonnogo folkloru*. „Woprosy jazykoznanija” 1975, nr 5. — A. P. Jewgienjewa, *Oczerki po jazyku ruskogoj narodnoj poezii w zapisach XVII—XX ww.* Moskwa—Leningrad 1963. — P. Bogatyriow: *O jazykie slawianskich narodnych piesien w jego odnoszenii k dialektnoj rieczy*. „Woprosy jazykoznanija” 1962, nr 3; *Dobawocznyje glusnyje w narodnoj piesnie i ich funkciji*. W zbiorze: *Slawianskoje jazykoznanije. V Miedzunarodnyj Sjezd Slawistow, Sofija*. Moskwa 1963; *Jazyk folkloru*. „Woprosy jazykoznanija” 1975, nr 5. — R. Jakobson, *O sootnoszenii miezdu piesiennoj i razgowornoj rieczju*. Jw., 1962, nr 3. — S. Glinka, *O jazyku bialoruskich piesni ludowych w zbiorze M. Federowskiego*. W: M. Federowski, *Lud bialoruski*. T. 7. Warszawa 1969. — B. Koneski, *Jezikot na makedonskata narodna poezija*. „Makedonski jazik” t. 18 (1967). — J. Bartmiński: *Struktura językowa incipitu pieśni ludowej*. W zbiorze: *Semiotyka i struktura tekstu*. Wrocław 1973; *O języku folkloru*. Wrocław 1973. — J. B. Artemienko, *Sintaksiczeskij stroj ruskogoj narodnoj liriczeskoj piesni w aspietkie jejo chudożestwiennoj organizaciji*. Woroneż 1977. — A. A. Banin, *K izuczeniju ruskogo narodno-piesiennogo sticha. Metodologiczeskije zamietki*. W zbiorze: *Folklor. Poetika i tradycja*. Moskwa 1982.

Po pierwsze: wszystkie teksty folkloru są formowane zgodnie z dyrektywami stylu poetyckiego, które opierając się na normie gwarowej — są różne od dyrektyw stylu potocznego gwary. Zawierają elementy wspólne dla rozmaitych gatunków folkloru. Ludowy styl poetycki, odznaczający się dominacją poetyckiej funkcji języka nad innymi jego funkcjami, wykazuje zarazem strukturalną odrębność większą niż np. styl poetycki języka literackiego. Jest w wyższym stopniu ustabilizowany, wiele swoistych form ludowego języka poetyckiego ma zasięg interdialektalny i nawet interetniczny.

Po drugie: część tekstów ma charakter wierszowany, tj. są to teksty, w których na reguły poetyckie nakładają się dodatkowe reguły porządkujące, mianowicie dzielące tok językowy na segmenty semantyczne, składniowe, prozodyczne, uczestniczące w złożonym systemie regularnych powtórzeń wytwarzających efekt rytmu.

Po trzecie wreszcie: wśród tekstów folkloru są takie, które się śpiewa, a więc które są synkretyczne, podwójnie kodowane — w swoście ukształtowanym języku werbalnym i w „języku” muzyki.

Między trzema wymienionymi czynnikami zachodzi relacja stopniowego podporządkowania: meliczność jest podporządkowana wierszowości i implikuje ją (wszystkie ludowe teksty śpiewane są wierszowane, choć nie wszystkie wierszowane są śpiewane), wierszowość jest podporządkowana poetyckości i implikuje ją (wierszowane teksty są w zasadzie tekstami poetyckimi, choć nie wszystkie teksty poetyckie, tj. artystyczne, są wierszowane). Te trzy czynniki przynależą do wysokiej — ponadtekstowej i ponadgatunkowej — organizacji języka i mają dostęp do wszystkich niższych poziomów struktury językowej. Jeśli teraz zapytamy o zespoły elementów językowych skorelowanych z tymi trzema zasadami stylistycznymi, stanimy przed bardzo trudnym zadaniem. Wyraźne bowiem wyróżnienie trzech „generatorów” językowej formy pieśni nie idzie w parze z równie wyraźnym wyróżnieniem ich korelatów w płaszczyźnie wyrazu językowego. Można powiedzieć jednak na pewno, że wskazanie językowych korelatów dla poszczególnych kategorii stylowych ma szanse powodzenia tym większe, im bardziej podrzędną pozycję dana kategoria zajmuje. Wskazanie tych korelatów najpewniejsze wydaje się w odniesieniu do kategorii najwęższej, mianowicie do meliczności — na niej skupię uwagę w swoich dalszych wywodach. Korelatów meliczności wypadnie szukać na różnych poziomach organizacji języka.

4. Przyjmuję dyrektywy metodologiczne, które na użytek badań stylistycznych w ogóle, a na użytek badań języka i stylu folkloru w szczególności sformułowali — za praską szkołą strukturalną — Jerzy Kuryłowicz, Piotr Bogatyriow i Roman Jakobson<sup>3</sup>. W myśl tej tradycji badawczej podstawowym zabiegiem analitycznym jest konfrontacja tekstów różnostylowych — w przypadku polszczyzny ludowej: tekstów śpiewanych i mówionych, wierszowanych i prozatorskich, poetyckich i potocznych — w ramach produkcji językowej tego samego wykonawcy.

<sup>3</sup> J. Kuryłowicz, *Język poetycki ze stanowiska lingwistycznego*. „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego” t. 2 (1947). Przedruk w: *Esquisses linguistiques*. Warszawa 1960. — Bogatyriow, *O językie sławiańskich narodnych piesien w jego odnoszenii k dialektnoj rieczii*. — Jakobson, *op. cit.*

Przeprowadzę tu taką konfrontację na materiale zebranych przez siebie polskich tekstów śpiewanych i mówionych z regionu lubelskiego, między Wisłą a Bugiem. Intencją moją będzie wydobyć tych właściwości tekstu pieśni, które mają motywację meliczną, tzn. służą jako sposób na podniesienie „śpiewności” tekstu językowego, ułatwiają jego powiązanie z melodią i rytmem muzycznym itd., słowem — są funkcjonalne na etapie melicznej transformacji. Oprę się na materiale zebranych eksperymentalnie, tj. w sposób wyraźnie sztuczny, z jawnym i aktywnym udziałem zbieracza. Mianowicie śpiewacy ludowi wykonujący pieśni byli systematycznie proszeni, by po odśpiewaniu pieśni powtórzyli tekst recytacyjnie, tak jakby go komuś dyktowali do zapisu. Tą metodą utrwalono fonograficznie w latach 1962—1970 bez mała 1000 pieśni ludowych z terenu między Wisłą a Bugiem (nagrano w wykonaniu tych samych osób także teksty mówione, zarówno potoczne, jak i folklorowe).

Wersje śpiewana i mówiona tekstu jednej i tej samej pieśni podane przez tego samego wykonawcę — nie są zgodne z sobą. Zjawisko to znane jest folklorystom, chodzi jednak o jego pełniejszą charakterystykę i o pokazanie, jakie to ma konsekwencje dla badań nad wierszem ludowym. Obserwacja tych różnic pozwala określić z dużą dokładnością, jakie cechy językowe funkcjonują jako korelaty meliczności. Nawiązać tu chcę do tezy o dwupiętrowym rozczłonkowaniu rytmicznym pieśni ludowej.

Piętro pierwsze, oparte na wyznacznikach językowych, zwłaszcza semantycznych i składniowych, jest podstawowe i zostaje zachowane w recytacji; drugie, meliczne, angażuje cechy składniowe, leksykalne i prozodyczne języka, nadbudowane jest na pierwszym<sup>4</sup>. Tezę tę niedawno poparł i od innej strony uzasadnił A. A. Banin w interesującym studium metodologicznym *K izuczeniju russkogo narodno-piesien-nogo sticha* (1982).

Zatrzymajmy się jeszcze przy idei samego eksperymentu i jego teoretycznym uzasadnieniu. Bodaj od czasu głośnego studium S. N. Szafranowa<sup>5</sup> przyjmuje się w folklorystyce słowiańskiej, że pieśń ludowa funkcjonuje tylko jako jedność synkretyczna, słowno-muzyczna, i w badaniu winno się uwzględniać równocześnie oba aspekty. Teza ta stała się swego rodzaju dogmatem, choć jest zbyt słaba — i zbyt mocna jednocześnie. Zbyt słaba, bo folklorysty dobrze wiedzą o ścisłych powiązaniach pieśni także z sytuacją i działaniem (pieśń obrzędowa funkcjonuje poniekąd jak tekst dramatyczny), synkretyzm wielu pieśni rozciąga się zatem również na elementy konsytuacyjne; zbyt mocna zaś dlatego, że nie uwzględnia hierarchii czynników i dynamiki funkcjonowania zjawisk. Jedność muzyki i tekstu w pieśni nie jest absolutna.

Wykonawcom połączenie tekstu jednej i tej samej pieśni z różnymi melodiami nie nastręcza trudności. Niektórzy śpiewacy takie zmiany traktują jako urozmaicenie, a więc swego rodzaju odpoczynek, np. w trakcie wykonywania cyklu przy-

<sup>4</sup> Zob. Bartmiński, *Struktura językowa incipitu pieśni ludowej*.

<sup>5</sup> S. N. Szafranow, *O składzie narodno-russkoj piesiennoj riecz, rassmatrywajemoj w swiazis napiewom*. S.-Pietierburg 1879.

śpiewek obrzędowych. Bez wątpienia tekst i melodia są z sobą związane nierozzerwalnie (tj. współdziałają w tworzeniu jednego efektu estetycznego) w procesie odbioru gotowego wariantu utworu. Nie są jednak nierozzerwalne w procesie formowania wariantu, kiedy to istnieje pewien margines swobody w zakresie wiązania tekstów i melodii.

Relacje wzajemne tekstu i muzyki w pieśni bardziej adekwatnie interpretuje pojęcie przystosowania, którego wartość w odniesieniu do funkcjonowania folkloru podkreślał Czesław Hernas<sup>6</sup> i które *nb.* odpowiada dynamicznemu pojęciu „*jedinienije*”, zapronowanemu przez Banina dla zastąpienia statycznego pojęcia „*jedinstwa*” słowa i muzyki w pieśni<sup>7</sup>. Pojęcie przystosowania jest oparte na założeniu, że kod językowy i kod muzyczny są w zasadzie niezależne od siebie i mają odmienne wewnętrzne reguły i tendencje, jednak są otwarte na współdziałanie. Np. semantyczność kodu językowego jest pełna, obejmuje bowiem treści poznawcze (znaki językowe odsyłają do znaczeń i przedmiotów, które reprezentują), emocjonalne (wyrażanie ocen i wartościowania nadawcy, wpływanie na oceny i zachowania odbiorcy) oraz zespół treści opartych na asocjacjach, opisywany niekiedy pod wieloznaczną nazwą „konotacji”. Semantyczność kodu muzycznego jest niepełna, znaki muzyczne nie są referencjalne, przysługuje im jedynie treść emocjonalna (ekspresywno-impresywna) i asocjacyjna. Pierwszym terenem spotkania obu kodów jest sfera dźwięku, który stanowi nośnik znaku rozciągly w czasie. Drugim — sfera treści emocjonalnych i asocjacyjnych. W obu tych sferach następuje wzmocnienie i rozwinięcie podstawowych jakości w imię globalnego efektu. Semantyczność języka ulega w pieśni stłumieniu i przekształceniu, dźwiękowość zaś — rozwinięciu i przystosowaniu.

5. Wersje tekstu pieśni meliczna (M) i recytacyjna (R) mogą być zgodne z sobą pod względem rozmiarów sylabicznych wersu (typ A) lub też różnić się. W drugim przypadku można dalej wskazać trzy typy relacji między nimi: regularnej sylabicznej wersji melicznej odpowiada nieregularna wersja recytacyjna (typ B); nieregularnej wersji melicznej odpowiada nieregularna wersja recytacyjna (typ C); nieregularnej wersji melicznej odpowiada regularna wersja recytacyjna (typ D).

Typ	M	R
A	regularna	regularna
B	regularna	nieregularna
C	nieregularna	nieregularna
D	nieregularna	regularna

Typ A jest charakterystyczny dla nowszych warstw pieśni ludowych, w których zapanowała zasada ścisłego sylabizmu w rezultacie ogólniejszego procesu utaneczniania folkloru muzycznego znamiennego dla zachodnich Słowian<sup>8</sup>. Np. (obok każdego wersu podają liczbę jego sylab):

<sup>6</sup> Cz. Hernas, *W kalinowym lesie*. T. 1. Warszawa 1965, s. 108–113.

<sup>7</sup> Banin, *op. cit.*, s. 101.

<sup>8</sup> Zob. L. Bielawski, *Rytmika polskich pieśni ludowych*. Kraków 1970, s. 48.

[2M]	Wyszła na górceczke, tam ułani jado,	12
	po mojem Janeczku konika prowadzo.	12
[2R]	Wyszła na górceczky, tam ułani jado,	12
	po mojim Janeczku kónika prówadzo.	12

Typ B robi wrażenie przypadkowego, wykonawca śpiewa starannie, a recytuje byle jak, pomijając lub zmieniając pewne słowa na dłuższe lub krótsze („wieczerza” na „kulacja”; „kobice” na „babskie” itp.).

[3M]	Ej, niedobro kapuścina, niedobro, niedobro,	14
	nie solona, nie krasuna, niedrobno, niedrobno!	14
[3R]	Niedobro kapuścina, niedobro,	10
	nie solona, nie krasuna, niedrobno!	11

Regularny w śpiewie tekst 14-sylabowy mający wewnętrzny podział na cząsteczki 8+|:3:| staje się w recytacji tekstem o skróconych i nierównych wersach 10- i 11-sylabowych. Zachowane jest rozczłonkowanie semantyczne i składniowe.

Typ C wiąże się z najstarszą warstwą pieśni obrzędowych, opartych na systemie wiersza zdaniowego, w którym długość sylabiczna wersów jedynie w przybliżeniu jest podobna, lecz nie musi być równa:

[4M]	Oj, z czymże wy, panowie goście, jechali,	12
	oj, kiedy wy swoich talerzu ni brali?	12
	Na co my mamy swoje talerze nabierać,	13
	obiegała panna młoda swoje dać.	11
[4R]	Z czymże wy, panowie goście, jichali,	11
	kiedy wy swoich talerzu ni brali?	11
	Na co my mamy swoje talerze nabierać,	13
	obiegała sie panna młoda swoje dać.	12

Wersy tej pieśni są zdaniem o długości zmieniającej się w granicach 11—13 sylab. Pełnej stabilizacji ulega jedynie końcowy odcinek 3-sylabowy, co uważa się za pierwszy krok w stronę ścisłego sylabizmu<sup>9</sup>.

Typ D ma zasięg stosunkowo najszerszy i pozwala najlepiej obserwować sprawy, które nas tu interesują. Zajmiemy się nim szczegółowiej.

Wykonawczynie z Bychawki najpierw śpiewa (ataktowo) pieśń z tekstem 5M, potem powtarza jej słowa w wersji 5R:

[5M]	Prosili mie na wesele,	8	[5R]	Prosili mie na wesele	8
	“oj, jak na jakie dziwy,	7		jak na jakie dziwy,	6
	“oj, panna młoda młodzusięńka,	9		panna młoda młodzusięńka,	8
	oj, a pan młody siwy,	7		a pan młody siwy.	6
	“oj, panna młoda młodzusięńka,	9			
	oj, a pan młody siwy.	7			

Wersja tekstu śpiewana, towarzysząca melodii rozlewnej, ataktowej, jest dłuższa, 6-wersowa, jej semantyczna dwudzielność jest niewyraźna w wyniku powtórzenia

<sup>9</sup> Zob. H. Windakiewiczowa, *Studia nad wierszem i zwrotką poezji polskiej ludowej*. „Rozprawy Wydziału Filologicznego AU” t. 52 (1913), s. 177—178. I odbitka: Kraków 1913, s. 5—6.

całego końcowego dwuwiersza. Długość wersów oscyluje w granicach 7–9 sylab w sposób nieregularny. W recytacji tekst jest krótszy, 4-wersowy, z wyraźnym przedziałem w połowie (semantycznym i składniowym uwydatnionym przez parzysty rym). Wersy mają długość 8 i 6 sylab w regularnym przeplocie. Brak interiekcji i powtórzeń.

6. Konfrontacja obu wersji tekstu pieśni pozwala wskazać w tekście melicznym te elementy, które stanowią meliczny dodatek lub przekształcenie, a także postawić pytanie o podstawową postać tekstu. Konfrontacja ujawnia bowiem w tekście elementy stałe i zmienne. Stałe występują w obu wersjach tekstu. Chciałoby się odnieść je do podstawowej wierszowanej postaci tekstu. Ta podstawowa postać, zawarta jakoś w wersji śpiewanej, jest jednak od śpiewu niezależna, gdyż przysługuje jej ukształtowanie wersyfikacyjne zachowywane także w recytacji i dające się opisać niezależnie od muzyki. Twierdzenie to odbiega od opinii wyrażonej przez Marię Dłuską w jej głośnym studium o wierszu melicznym:

W wierszu melicznym tworzywo językowe służy wyłącznie poetyckiej treści. Rytmiczność swoją zawdzięcza ono muzyce. Wersy i zwrotki, części drobne i wszelkie wewnętrzne uporządkowanie rytmiczne wersów płynie nie z języka, ale z muzyki, jest na tyle rytmiczne i tak rytmiczne, jak i na ile ona jest rytmiczna. Wiersz taki, oderwany od swojej muzyki, staje się często rytmicznie nieczytelny, arytmiczny<sup>10</sup>.

Twierdzę, że wzorzec wierszowy tekstu pieśni — oparty na właściwościach samego języka, głównie semantycznych, składniowych, ale też prozodycznych — ma charakter „przedmeliczny”. W śpiewie wzorzec ten podlega transformacji przystosowującej go do melodii i rytmu muzycznego. Uzgodnienie obejmuje długość wersu, jego podzielność na grupy sylabiczne, budowę strofy. W rezultacie tych przystosowań powstaje meliczna wersja tekstu.

7. W możliwościach przystosowania wierszowanego wzorca tekstu do melodii może zorientować porównanie różnych wariantów melicznych jednego tekstu. Pieśń podana wyżej pod 5MR ma np. warianty następujące (6M, 7M, 8M):

[6M]    Prosili mnie na wesele,  
           nim [?] na jakie dziwy, ta dana,  
           jak na jakie dziwy,  
           panna mioda jak jagoda,  
           a pan młody siwy, ta dana,  
           a pan młody siwy.

Strofa 6-wersowa ma tu odmienny niż 5M schemat powtórzeń — powtarzają się wersy 2 i 4 z równoczesnym ich rozszerzeniem o refren „ta dana”. Wiersz reprezentuje sylabizm ścisły, co pozostaje w związku z wyrazistością rytmu muzycznego. Melodia, z którą tekst ten został związany, ma wyraźnie wydzielone takty utrzymane w rytmie 2/4. Jednakże wyrazistość rytmiczna muzyki nie wymaga absolutnie równej liczby sylab w wersach. Np. wariant omawianej pieśni zapisany przez Oskara Kolberga ma melodię taktową w rytmie 3/8 i zarazem reprezentuje sylabizm względny:

<sup>10</sup> M. Dłuska, *Wiersz meliczny — wiersz ludowy*. „Pamiętnik Literacki” 1954, z. 2, s. 475.



[7M]	Ej, prosili mnie na weselisko,	10
	da, jak na jakie dziwy;	7
	ej, pani młoda młodzusienska,	9
	oj da, pan młody siwy.	7

Wersy 1 i 3 wykonawca śpiewa na tę samą melodię, mimo że są one nierówne (10 i 9 sylab). Umożliwia mu to znana dobrze folklorowi technika „drobienia”:

na we-se-li-sko  
mło-dziu-sień-ka

Pod względem muzycznego iloczasu sylaby „mło-” i grupa sylab „na we-” są ekwiwalentne: dwie ósemki odpowiadają jednej ćwiartce.

Realizacja meliczna analizowanego tekstu może być bardzo prosta, bez żadnych rozszerzeń, jak w następującym współczesnym zapisie z Kujaw.

[8M]	Prosili mnie na wesele	8
	jak na jakie dziwy,	6
	panna młoda młodzusienska,	8
	a pan młody siwy.	6

Długość wersów w wariantach 5M, 5R, 6M, 7M i 8M możemy porównać zapisując je w układzie kolumnowym:

5M	8+	7+9+7	+9+7
5R	8+	6+8+6	
6M	8+9+6+8+9+6		
7M	10+	7+9+7	
8M	8+	6+8+6	

Lepiej z wewnętrznych relacji między wersami zdaje sprawę zapis kolumnowy z wyróżnieniem wewnętrznych repetycji ([: :]) i interiekcji (i):

5M	8 +	i 6 +	[:i 8 +	i 6:]
5R	8 +	6 +	8 +	6
6M	8 +	iii [:6:] +	8 +	iii [:6:]
7M	i 9 +	i 6 +	i 8 +	i 6
8M	8 +	6 +	8 +	6

Tak zróżnicowany zapis pokazuje istnienie podwójnego rozczłonkowania tekstu pieśni: jedno leży u podłoża grupy wariantów i jest oparte na wydzieleniu regularnych grup sylabicznych 8- i 6-sylabowych, drugie zaś wynika z połączenia tekstu z muzyką, z jego przystosowania do rytmu i melodii, co wiąże się z zewnętrznym (ale tylko zewnętrznym) zatarciem struktury wierszowej. Okazuje się, że wzorzec wierszowy został w omawianym przykładzie ujawniony przez samego wykonawcę w wersji recytacyjnej (5R). Wzorzec ten jednak pojawił się też w wersji melicznej (wariant 8M). Ma realność i funkcjonalną, i psychologiczną. Nie jest fikcją.

8. Podobne przykłady swobodnego rozśpiewywania regularnie zbudowanych tekstów wierszowanych znajdujemy w folklorze polskim zarówno wśród pieśni obrzędowych, jak tzw. powszechnych, i to zarówno wśród długich, fabularnych ballad (9M), jak krótkich, afabularnych przyspiewek (10M, 11M). Fragmenty opuszczone w recytacji są tu (i w dalszych cytatach) wyróżniane kursywą.

- [9M] Na Podolu biały kamień,  
na Podolu — firulantom prykura,  
prykurantom — biały kamień,  
Podulanka siedzi na nim,  
Podulanka — firulantom prykura,  
prykurantom — siedzie na niem.
- [9R] Na Podolu biały kamień,  
Podolanka siedzi na niem.

Wydawcy w zapisach tekstu opuszczają analogiczne refreny.

- [10M] Szyrokim gościńcem, *oj*, idzie wóz za wozem,  
jak mi cie nie dadzo, *ostadyno, oj*, przebije sie nożem.
- [10R] Szyrokim gościńcem idzie wóz za wozem,  
jak mi cie nie dadzo, przebije sie nożem.
- [11M] *o*J dodo, moje dodo, czerwono jagodo,  
*o*J, straciłam wianeczek, kiedym jesce młoda.  
*o*J, jeden zem straciła, drugi zem uwiła,  
*o*J, w tem samem wianecku będe ja chodziła!  
*o*J dana, *o*J da dana, *o*J da da da dana,  
*o*J dana, *o*J da dana, *o*J da da da dana.
- [11R] Dodo, moje dodo, czerwono jagodo,  
straciłam wianeczek, kiedym jesce młoda.  
Jeden zem straciła, drugi zem uwiła,  
w tem samem wianecku będe ja chodziła.

9. Już podane przykłady pozwalają zorientować się w jakości i zakresie stosowania transformacji melicznej; polega ona: a) na zastosowaniu powtórzeń pewnych określonych w skali całego utworu członów (odcinków) tekstu, np. półwersu, wersu, dwuwersu; b) na dodaniu krótszych lub dłuższych interiekcji („*oj*”, „*da dana*”, „*firulantom prykura, prykurantom*”, „*ostadyno*” itp.) w określonych miejscach wersu i strofy; c) na modyfikacji płaszczyzny fonetycznej tekstu.

Zatrzymajmy uwagę na wymienionych trzech sposobach przystosowania, które dotyczą płaszczyzny składniowej, leksykalnej i fonetycznej.

#### a. Powtórzenia

Bogactwo powtórzeń występujących w pieśniach ludowych i w folklorze w ogóle dostrzegano od dawna<sup>11</sup>, choć ich typologia i funkcja wciąż są przedmiotem dyskusji. Podtrzymując tezę o ich głębokiej kulturowej i rytualnej motywacji<sup>12</sup>, chcę w kontekście poruszanej tu problematyki zwrócić uwagę na fakt, że tylko część powtórzeń pojawiających się w wersji melicznej tekstu pieśni wiąże się ze śpiewem, część zaś ma charakter wyraźnie „przedmeliczny”. Jedne od drugich pozwala oddzielić porównanie obu wersji tekstu. Oto kilka przykładów — owe „przedmeliczne” powtórzenia są spacjowane:

- [12M] Ej, chłopcze chłopcze, mówiłem ci wczora,  
*oj, chłopcze chłopcze, mówiłem ci wczora,*  
żeby mi była dziewczyna z wieczora.  
*Oj, panie panie, trudno było dostać,*

<sup>11</sup> Zob. np. Szafranow, *op. cit.* — K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*. Cz. 2, z. 2. Kraków 1939.

<sup>12</sup> J. Bartmiński, *O rytualnej funkcji powtórzenia. Przyczynek do poetyki sacrum*. W zbiorze: *Sacrum w literaturze*. Lublin 1980.

- oj, panie panie, trudno było dostać,  
e, trzeba było trzy żołnierze posłać.*
- [13M] *Oj, w lesie w lesie pod sosno,  
oj, w lesie w lesie pod sosno,  
siedział tam Janeczek ze swo Zochno,  
siedział tam Janeczek ze swo Zochno.  
Oj, Zosiu Zosiu, chodź dali,  
oj, Zosiu Zosiu, chodź dali,  
niech nas tu słonko nie opali,  
niech nas tu słonko nie opali.*
- [14M] *Fabryko fabryko, wysoko stawiona,  
kiedy ja od ciebie będę uwolniona,  
kiedy ja od ciebie będę uwolniona!*
- [15M] *Tam u jziora, u bystrej wody,  
zbierała Mania drobne jagody,  
hola lala, hola lala,  
zbierała Mania drobne jagody.  
Oj, zbiera zbiera, nie nazbierała,  
bo sie Janeczka nie spodziewała,  
hola lala, hola lala,  
bo sie Janeczka nie spodziewała.*
- [16M] *O, dajże mi, Boże,  
okienko w komorze,  
żebym wyglundala,  
żebym wyglundala,  
dzie mój Jasio orze,  
żebym wyglundala,  
żebym wyglundala,  
dzie mój Jasio orze.*
- Pod lasem pod lasem,  
pod gajem zielonym,  
tam mój Janek orze,  
tam mój Janek orze  
konikiem czerwonym,  
tam mój Janek orze,  
tam mój Janek orze  
konikiem czerwonym.*

W recytacji zachowane są powtórzenia: „chłopcze chłopcze”, „panie panie”, „w lesie w lesie”, „Zosiu Zosiu”, „fabryko fabryko”, „zbiera zbiera, nie nazbierała”, „pod lasem pod lasem” i wiele innych, których w tych krótkich fragmentach nie widać. W śpiewie następuje istna eksplozja powtórzeń, wszystkie odcinki, które tu wyróżniono kursywą, są melicznym rozwinięciem tekstu. Jeśli zestawić oba typy powtórzeń, stwierdzimy znaczne różnice, rozciągające się na kilka aspektów.

Powtórzenia występujące tylko w wersji śpiewanej — nazwijmy je repetycjami — obejmują odcinki tekstu dłuższe (2 wersy, 1 wers, 1/2 wersu), są pod względem długości określone numerycznie, tzn. w jednej pieśni stale obejmują tak samo długi odcinek (licząc w sylabach): „żebym wyglądała” = „tam mój Janek orze” (przykład 16M), itp. Odcinki te nie mają jakiejś stałej charakterystyki gramatycznej.

Powtórzenia zachowywane w recytacji — nazwijmy je reduplikacjami — obejmują odcinki tekstu krótsze, ich długość nie jest określona co do liczby sylab. Mają natomiast określoną charakterystykę gramatyczną (rzeczownik w wołacz, wyrażenie przyimkowe, forma czasu teraźniejszego czasownika niedokonanego, itp.).

O ile repetycje są asemantyczne i różnią się od tych powtórzeń, które pojawiają się w potocznej mowie, o tyle reduplikacje zachowują pewne funkcje semantyczne (w szerokim sensie) podobne do cechujących powtórzenia w żywej potocznej mowie.

Na podkreślenie zasługuje związek reduplikacji z początkiem repliki dialogowej. Repetycje występują w tekstach seryjnie, z dużą regularnością, która pozwala je przewidywać; reduplikacje są fakultatywne. Wreszcie pod względem miejsca w rozczłonkowaniu tekstu repetycje wyraźnie ciążyą ku pozycjom finalnym w strofie i w wersie, a reduplikacje na odwrót: zdecydowanie wiążą się z incypitami strof i wersów.

Ujmując rzecz najogólniej, możemy powiedzieć, że repetycje są środkiem przystosowującym tekst do wymogów śpiewu i do potrzeb muzyki, reduplikacje zaś są środkami czysto językowym, służącym tworzeniu struktury tekstu na poziomie bardziej podstawowym (wierszowym i nie tylko). Reduplikacje pełnią szereg współwystępujących i różnie hierarchizowanych funkcji językowych, takich jak zapewnianie spójności tekstu, uwydatnianie pewnych jego skłaników, wzmacnianie impresywności wyrażień, a także — co dla niniejszego wywodu najważniejsze — delimitowanie segmentów istotnych z punktu widzenia wersyfikacji (wersy, strofy). Reduplikacje są w pieśni ludowej sygnałami początku strof i (w mniejszym stopniu) poszczególnych wersów. O ile bowiem w wierszu literackim delimitatory wersyfikacyjne (takie jak rym, akcent, inwersyjny szyk) skupiają się w klauzuli, o tyle w wierszu ludowym obok klauzul (silnie poddanych muzyce) prawie tak samo wyraźnie uwydatniają one incipity.

Szczególnym przypadkiem powtórzeń melicznych jest refren, a więc odcinek tekstu (znaczącego lub nie), który nie wchodzi w skład podstawowego tekstu strofy (nie pojawia się w wersjach recytacyjnych), rozszerza ją w śpiewie stale w tych samych miejscach (zob. przykłady 6M, 9M, 10MR, 15M). Z naszego punktu widzenia refren jest zjawiskiem pochodnym wobec powtórzeń i interiekcji. Warto dodać, że zarysowana wyżej, kontrastowna charakterystyka melicznych repetycji i niemelicznych reduplikacji ma swoje odbicie w świadomości śpiewaków. Dawali oni wyraz swojemu rozumieniu tekstu nie tylko poprzez praktykę skracania go w recytacji, ale także *explicite* w toku wywiadów i nagrań. Wskazywali na możliwość przekształcania i skracania tekstu również w śpiewie, jeśli wymaga tego sytuacja. Typowym przypadkiem jest pod tym względem pieśń obrzędowa z tzw. tekstem refrenowym, w której kolejne strofy są w niemal identycznej formie kierowane np. do ojca, matki, brata, siostry albo też wymienia się szereg jednorodnych przedmiotów, z którymi żegna się panna młoda (stoły, ławy, piec, miski) bądź których się życzy dziewczynie w kolędzie noworocznej (suknia, buciki, korale, pończoszki). Liczba i jakość wprowadzonych motywów i — odpowiednio — strof refrenowych są odbiciem rzeczywistej sytuacji współczesnej śpiewowi albo chęci dłuższego lub krótszego obcowania z adresatem pieśni. Poczucie elastyczności tekstu sprawiało,

że w warunkach sztucznych, jakimi były nagrania realizowane na zamówienie zbieracza, wykonawcy z reguły mieli ochotę rezygnować z pełnych powtórzeń melicznych i sygnalizowali to słowami: „ale już nie będę powtarzać” (lub tp.).

Powtórzenia meliczne tworzą pewien system. Można zestawić powtarzające się schematy repetycji (oznaczając literami A, B, C, D kolejne wersy, literą r — refren i dwukropkami wydzielać człony powtarzane) dla cytowanych przykładów:

A B C D	zob. 1, 4M, 7M, 8M, 10M, 11M
:A:   :B:	2M, 13M
:Ar:   :Br:	20M
:A:  B	12M, 25M
A  :B:	14M
A B  :C D:	5M
A BrB	15M
A B  : :C:  D:	16M
A BrB C DrD	6M
A 1/2A r 2/2A B 1/2B r 2/2B	9M

#### b. Interiekcje

Meliczną transformację słownictwa najłatwiej obserwować na grupie interiekcji prymarnych, typu „oj”, „hej”, „dana”, i sekundarnych, typu „matulu moja”, „chmielu, nieboże”. Oba typy interiekcji funkcjonują na szczególnych zasadach składniowych, mianowicie tworzą autonomiczne jednostki, różne od zdań, zwane w tradycji polskiej wykrzyknieniami:

- [17M] Oj dana, moja dana,  
da, wzięli diabli pana,
- [18M] Hej, tam pod Krakowem ciemny las,
- [19M] Z tamtej strony młyn, hej!  
rosła jarzębina, hej!  
spodobała mi się, turla ula la,  
w Kopinie dziewczyna, ucha ucha cha!
- [20M] Za starego poszła, hoja ho,  
za starego poszła, hoja ho,  
ochoty nie miała, Bożeż mój,  
ochoty nie miała, Bożeż mój.

Granica między interiekcjami prymarnymi i sekundarnymi nie jest ostra. Wyrazy semantyczne ulegają w pieśni słabszej lub silniejszej desemantyzacji, a niekiedy w zupełności tracą swoje pierwotne znaczenie referencjalne i przechodzą do kategorii czystych dźwięków („przyśpiewów”) instrumentujących tekst i co najwyżej ewokujących pewne wartości szczególne. Należą tu takie wyrazy jak „lelum ładom”, „łado”, „hej leluja”, „nocel mała, kopiał moja”, „kalina-malina”, otwierając pole dla dociekań etymologicznych (np. w przyśpiewie „łado” widziano dawną inwokację do starosłowiańskiej bogini Łady).

Ograniczę tu swoje uwagi do wykrzykników prymarnych. Służą one, podobnie jak elementy muzyczne, komunikacji na poziomie bardziej elementarnym niż poziom semantyczny, mianowicie zwłaszcza na poziomie emocjonalnym i na poziomie dyfe-

rencjacji gatunkowej. Uczestniczą w tworzeniu efektów dźwiękowych, tzn. w instrumentacji tekstu, która nie jest poddana zasadom narzuconym językowi przez funkcję komunikatywną, ma swoje zasady własne.

W stosunku do mowy potocznej, a także w stosunku do wersji recytacyjnej liczba haseł wykrzyknikowych zwiększa się w śpiewie 2-krotnie, a liczba ich użyć — ponad 3-krotnie<sup>13</sup>. Pod względem liczby haseł i użyć wykrzyknik osiąga ponad połowę odnośnych wskaźników spójnika, gdy poza wersją śpiewaną pieśni — tylko 7—15%. Znaczący jest także wzrost częstości przymiotników, a spadek częstości spójników (te ostatnie różnice zachodzą jednak między obiema wersjami tekstu pieśni, meliczną i recytacyjną, a prozą, nie są więc relewantne z punktu widzenia transformacji melicznej, należą do transformacji metrycznej i poetyckiej).

Przebadałem dla uchwycenia pewnych cech leksyki melicznej słownik prymarnych interiekcji zawarty w *Lubelskiem* Kolberga<sup>14</sup>. Jest to słownik dość ubogi, obejmuje niespełna 20 haseł, wyrazy te jednak często występują. Wyliczam je w kolejności pojawiania się: „oj” 368 razy, „da” 207, „ej” 100, „hej” 50, „łado” (i warianty: „ładu”, „ładom”, „ładum”) 50, „lelum” (i „welom”) 28; rzadziej pojawiają się: „dana”, „dyna”, „hoc”, „hu”, „ha”, „data”, „datar”, „detom”, „e”, „ram”, „ta”. Większości z nich nie używa się poza pieśnią. Z ich kombinacji powstają zestawienia w rodzaju: „oj da”, „oj lado lado”, „hej nam hej”, „lelum lado”, „hu a ha”, „ram ta dana”.

Instrumentacyjna funkcja przyśpiewów wiąże się z tym, że mają one strukturę foniczną dostosowaną do wymogów śpiewu, a odbiegającą od struktury fonicznej normalnej leksyki. Są tworzone z dźwięków i ich połączeń najbardziej „śpiewnych”. Tak więc samogłoski osiągają częstość równą częstości spółgłosek, podczas gdy ogólnie w słownictwie pieśniowym nie przekraczają 43%<sup>15</sup>, jak w całym języku polskim<sup>16</sup>. Ze spółgłosek absolutną dominację zdobywa *j*: 26%, którego udział w całym słownictwie pieśniowym wyraża się wskaźnikiem około 7%<sup>17</sup>. Wśród samogłosek szerokie i średnie *a*, *e*, *o* mają 20-krotną ilościową przewagę użyć nad wąskimi *i*, *y*, *u*, podczas gdy w tekstach polskich w ogóle (i zapewne w całym słownictwie pieśniowym) ta przewaga jest niespełna 3-krotna<sup>18</sup>. Najczęstszą samogłoską jest *o* — 44% — które w języku polskim w ogóle osiąga frekwencję 9,2%. Zmiany te prowadzą do eliminowania spółgłosek bezdźwięcznych, z których zachowuje się tylko *ch*, oraz zwartych, z których wyjątkową pozycję zdobywa tylko *d*. Sonorne *l*, *ł*, *m*, *n*, *r* pojawiają się stale, ale ilościowo są mniej znaczące niż w języku w ogóle.

<sup>13</sup> Zob. J. Bartmiński, *Oralność tekstu pieśni ludowej w świetle statystyki leksykalnej*. W zbiorze: *Semantyka tekstu i języka*. Wrocław 1976, s. 79.

<sup>14</sup> Kolberg, *op. cit.*, t. 16—17.

<sup>15</sup> Zob. Z. Kopczyńska, M. R. Mayenowa, *O niektórych cechach struktury głoskowej tekstów wierszowanych*. W zbiorze: *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów*. Warszawa 1968, s. 11.

<sup>16</sup> Zob. B. Rocławski, *Zarys fonologii, fonetyki, fonotaktyki i fonostatystyki współczesnego języka polskiego*. Gdańsk 1976, s. 87.

<sup>17</sup> Zob. Kopczyńska, Mayenowa, *op. cit.*, s. 14.

<sup>18</sup> Zob. Rocławski, *op. cit.*, s. 87.

Prymarne interiekcje, które tu nazywam przyśpiewami, pojawiają się w pieśniach kalendarzowych (kolędy, pieśni dożynkowe), weselnych, w przyśpiewkach i pieśniach lirycznych. Stosunkowo rzadkie są w nowszych warstwach folkloru, np. w pieśniach dziadowskich. Wyraźnie widoczna jest tendencja do wiązania pewnych przyśpiewów z konkretnymi gatunkami: „łado” i jego warianty wyróżniają pieśni weselne, „hej leluja”, „hej nam hej” są wyróżnikami kolęd, „oj da dana” — przyśpiewek (które z tego względu bywają niekiedy nazywane „danajkami”).

Łańcuchowe interiekcje typu „*etom detom, datar data detom*” przyjmujące funkcję refrenów (tzn. występujące regularnie w określonych miejscach strofy) są cechą tekstów epickich, w tym ballad. Potwierdza to tezę o nie tylko instrumentalnej (choć ta jest podstawowa), lecz wtórnie także takiej funkcji przyśpiewów, która polega na sygnalizowaniu gatunków pieśni. Przyśpiewy współdziałają też z refrenami w segmentowaniu tekstu na odcinki wierszowe i muzyczne. W najstarszych gatunkach pieśni obrzędowych, np. w kolędach noworocznych, przyśpiewy mogą tworzyć ramę wersu:

[21M] Hej nam, hej! Czyje to policzko, co ugorem leży? Hej nam, hej!  
Hej nam, hej! Tego gospodarza, co za stołem siedzi. Hej nam, hej!

W przyśpiewkach i pieśniach obrzędowych lubelskich obserwujemy dalsze interesujące rozgraniczenie dystrybucji, np. „oj” i „da”, polegające na tym, że „oj” sygnalizuje wersy nieparzyste (incipit strofy, incipit drugiej połowy strofy), „da” — wersy parzyste:

[22M] Oj, żeby ja wiedziała,  
da, że mnie będziesz bijać,  
oj, wolałabym ja cię  
da, z daleceńka mijać<sup>19</sup>.

Na przykładzie przyśpiewek, których predylekcja do wykrzykników jest najsilniejsza, można najłatwiej obserwować podwójną funkcję tych wyrażeń. Zewnętrzną oznaką rozdwojenia funkcji jest to, że w wersji recytacyjnej tekstu niektóre wykrzykniki zostają zachowane (zob. 12M, 13M, 15M, 16M), a niektóre nie (zob. 3R, 4R, 5R, 10R, 11R). Eliminowanie interiekcji przy recytacji oznacza, że dla wykonawcy są one ściśle związane ze śpiewem. Zachowanie interiekcji w recytacji jest znakiem, że zaczęły one uczestniczyć w kształtowaniu podstawowego, językowego rozczłonkowania rytmicznego, np.:

<sup>19</sup> Dystrybucja przyśpiewów „oj” i „da” w przyśpiewkach i pieśniach obrzędowych w Lubelskiem Kolberga (cz. 1–2) przedstawia się w ujęciu procentowym następująco:

	Na początku wersów:				Wewnątrz wersów
	pierwszego w strofie	drugiego w strofie	trzeciego w strofie	czwartego w strofie	
„oj”	50,0	10,5	32,0	6,5	1,0
„da”	0	42,5	9,0	45,0	3,5

[23M] Ej, dysie dysie, rozleciały się,  
ej, po wodzie, po wodzie,  
po cemze poznać, och, nasych druzbów?  
Ej, po modzie, po modzie.

[23R] Ej, dysie dysie, rozleciały się,  
[c.d. jak 23M]

Jedna jeszcze, wyraźnie meliczna cecha interiekcji wymaga podkreślenia. Jest nią nieokreśloność granic podstawowych jednostek ujawniająca się w różnorodności zapisu: „lala” i „la la”, „ramta” i „ram ta”, „dadana” i „da dana” itd. Brak podstawy semantycznej („wewnętrznej formy”) spajającej morfemy w normalnym wyrazie i zarazem zawieszenie w śpiewie niedoskonałego skądinąd czynnika delimitującego, jakim jest akcent językowy, sprawiają, że niewątpliwą jednostką dalej nierozkładalną jest sylaba. Interiekcje są sekwencjami sylab, które rządzą się jedynie prawami swoistej wokalizy i następstwa dźwięków.

Sekwencje sylab buduje pieśń ponadto przez powtarzanie końcowej sylaby ostatniego w wersie wyrazu pełnoznacznego, np.:

[24M] Jestem sobie chłopiec młody, *dy dy dy*,  
nie mam wąsów ani brody, *dy dy dy*.  
Na konika wyskocze,  
szabelko se zatocze,  
będo ze mnie panny rade, *de de de*.

Takie usamodzielnianie części wyrazów, stosowane dla efektów gry dźwiękowej, zna folklor innych Słowian. Niezrównane bogactwo reprezentuje pod tym względem rosyjska pieśń burlaków („*protiażnaja piesnia*”)<sup>20</sup>.

#### c. Fonetyka śpiewu.

Trzecia — fonetyczna płaszczyzna melicznej transformacji tekstu jest zasadnicza, najbardziej zauważalna i zarazem najtrudniejsza do opisu. Z dwu przeciwstawnych ujęć relacji elementów muzycznych i słownych w pieśni: 1° — muzyka narzuca swoje właściwości tekstowi i determinuje jego rytm<sup>21</sup>, 2° — muzyka i muzyczna strona pieśni stanowi rozwinięcie prozodycznych właściwości języka<sup>22</sup>, bliższe prawdy i bardziej płodne wydaje się stanowisko drugie. Wszystkie podstawowe właściwości muzyki (melodia, tempo, czas trwania dźwięku, dynamika, barwa itd.) są bowiem znane mowie i można je uważać za rozwinięcie prozodycznych cech mowy. W różnych gatunkach folkloru cd opowiadań i bajek, poprzez recytowane przemowy obrzędowe, zawołania pasterskie, lamenty pogrzebowe, zawołania wędrownych handlarzy, po melodie obrzędowe wąskozakresowe i pełnozakresowe, możemy obserwować różne stopnie — chciałoby się rzec: etapy — przekształcania cech prozodycznych żywej mowy (zwłaszcza tonu, siły i iloczasu) oraz ich nowej strukturalizacji właściwej dla śpiewu. Na materiale polskim te przejściowe formy opisał Bielawski<sup>23</sup>, wypowiadając zarazem myśl, że „pojęcie melodii ludowe, i jej rytmiki jest w istocie bardzo pokrewne pojęciu wzorca deklamacyjnego”<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Zob. I. Ziemcowskij, *Russkaja protiażnaja piesnia*. Leningrad 1967, s. 65–71.

<sup>21</sup> Zob. Szafranow, *op. cit.* — Dłuska, *op. cit.*

<sup>22</sup> Zob. J.-J. Rousseau, cyt. w: Ziemcowskij, *op. cit.*, s. 18. — Bielawski, *op. cit.*, s. 48.

<sup>23</sup> Bielawski, *op. cit.*, s. 164–181.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 22.



Myśl tę wykorzystam w podsumowaniu rozważań. Tu na krótko zatrzymam uwagę jedynie na pewnych charakterystycznych dla śpiewu tendencjach w zakresie realizacji fonologicznego systemu języka.

Śpiew i mowa stawiają różne wymagania płaszczyźnie fonetycznej. Między fonacją a artykulacją istnieje konflikt. Wymogiem muzyki i fonacji jest otwarcie kanału głosowego, wymogiem mowy i artykulacji — mniejsze lub większe zamknięcie kanału głosowego. Nie jest to jednak konflikt absolutny, skoro mowa operuje zarówno dźwiękami zamkniętymi (zwartymi), jak otwartymi. Kompromis osiągniany w śpiewie nie polega na wyeliminowaniu zwarć na rzecz otwarcia, lecz na wzmocnieniu otwarcia. Oznacza to wyeksponowanie samogłosek i zarazem ich podporządkowanie potrzebom fonacji, co prowadzi do znormalizowania nie tylko ich iloczasu i wysokości muzycznej, lecz także zmian barwy. W efekcie następuje znaczna transformacja strony fonicznej języka.

Wyraziste przykłady pod tym względem wystąpiły u znakomitej ludowej śpiewaczki spod Lublina, Józefy Pidek. W jej przekazie melicznym i deklamacyjnym tradycyjna pieśń weselna miała dwie różne wersje fonetyczne:

[25M] W konie, družyna, w konie,  
w konie, družyna, w konie,  
bo już miziutko słonie.  
Bo księdza nie zastaniemý,  
, księdza nie zastaniemý  
, ji ślobu nie weźniemý.  
Bo księdza w domũ ni ma,  
bo księdza w domũ ni ma,  
pojechał do Lublina  
podarunkũw kupować,  
podarunkũw kũpować,  
„obiecał ślub darować.

[25R] W konie, družyna, w konie,  
bo już miziunio słonie.  
Bo księdza nie zastaniemy  
i ślubu nie weźniemy.  
Bo księdza nie ma w doma,  
pojechał do Lubina  
podarunków kupować,  
obiecał ślub darować.

W śpiewie ujawniły się wyraźnie dwie swoiste, skorelowane z sobą tendencje artykulacyjne, charakterystyczne dla ludowego śpiewu polskiego i, jak się zdaje, słowiańskiego w ogóle. Jedną z nich jest tendencja do neutralizacji barwy samogłosek, tj. ich zbliżenia do neutralnej, centralnej samogłoski *a*, drugą — tendencja do dyftongizacji samogłosek, tj. ich dwufazowej artykulacji. Zwłaszcza samogłoski wysokie, *u*, *i*, *y*, były przez Józefę Pidek śpiewane szeroko, w sposób otwarty, zbliżając się w efekcie do średnich *o*, *e*. Zjawisko to wystąpiło u wielu innych śpiewaków<sup>25</sup>. Obniżenie artykulacji samogłosek wysokich w śpiewie ludowym sygnalizowano także z terenu rosyjskiego („*moż*” zam. „*muż*”) i słowackiego<sup>26</sup>.

Dyftongizacja samogłosek, do której przejawów w przykładzie 25M należy wymowa „*ji*”, „*„obiecał*”, polega głównie na jotacji nagłosowych i wygłosowych samogłosek. Zjawisko sygnalizowano z różnych języków etnicznych, choć nie od razu zdano sobie sprawę z jego funkcji melicznej. Najwcześniej na prejotację nagłosowych samogłosek zwrócił uwagę badacz folkloru czeskiego Josef Hošek („*Čekala*

<sup>25</sup> Szczegółowy opis — zob. Bartmiński, *O języku folkloru*, s. 68–102.

<sup>26</sup> Bogatyriow, *O jazykie sławiańskich narodnych piesien w jego odnoszenii k dialektnoj rieczii*, s. 77. — Oravec, *op. cit.*, s. 76–77.

sem na tebe, jaž ty nekdy z vojny domu přindeš” itp.), materiały z pieśni macedońskich przytoczył Błaże Koneski („*devojko, črno le joko, nevesto lična, jubava*”), przykłady wschodniosłowiańskie (ros. „*sam jubiju*”, „*ju worot*” itp.) zestawiał i przeanalizował na tle ogólnosłowiańskim Piotr Bogatyriow, który głównego źródła jotacji słusznie upatrywał w ułatwianiu śpiewu m. in. przez powodowanie pożądaných modyfikacji akustycznej struktury samogłosek<sup>27</sup>. Bezpośrednia obserwacja śpiewu ludowego na obszarze wschodniej Polski pokazała, że dyftongizacja jotalna ma dwie odmiany: zstępującą i wstępującą<sup>28</sup>. Obok prejotacji, np.:

[26M] pragno oczki, pragno  
za dziewczyno ładno,  
jubiecała, ja nie dała  
chusteczke jedwabno.

[26R] óbiecała, a nie dała

— pojawia się także dyftongizacja w postaci postjotacji:

[27M] Wysyłała-j siostra brata  
na wujenke-j na trzy lata.

[27R] Wysyłała siostra brata  
na wujenke na trzy lata.

Stwierdzenie postjotacji jest o tyle istotne, że przemawia przeciw tezie, jakoby zjawisko jotacji polegało na uogólnieniu podstawowego modelu słowiańskiej sylaby CV (tezę taką sformułował Jakobson<sup>29</sup>). Za interpretacją meliczną (zaproponowaną przez Bogatyriowa<sup>30</sup>) przemawia m. in. argument ten, że oba wzmiankowane przekształcenia (dyftongizacja i neutralizacja barwy) najczęściej dotyczą samogłoski wąskiej tylnej *u*, najmniej „śpiewnej”, tj. najtrudniejszej do śpiewania.

Z dyftongizacją jako sposobem wzmocnienia samogłosek można wiązać w śpiewie ludowym polskim zachowywanie w wygłosie wyrazów rezonansu nosowego samogłoski *-ę*, która w wymowie potocznej jest najczęściej realizowana bez rezonansu<sup>31</sup>:

[28M] Za szklaneczkę wina i za jedną bułkę  
będę kołysała syna albo córkę.

Takie uwyrażnienie artykulacyjne rezonansu nosowego (zwłaszcza na tonach wydłużonych i akcentowanych) zna śpiew literacki, przykładem — słynna piosenka *Szczęście raz się uśmiecha* w wykonaniu Hanksi Ordonówny.

Inny zespół zjawisk powstających na tle wzajemnego oddziaływania tekstu i muzyki polega na osłabieniu w śpiewie kontekstualności, tzn. wpływu bliższego czy dalszego sąsiedztwa na realizację jednostek językowych. Następuje częściowa autonomizacja segmentów.

Materiał z badanego terenu Lubelszczyzny wykazuje pod tym względem dwie charakterystyczne tendencje. Pierwsza to znaczne w śpiewie uniezależnienie wy-

<sup>27</sup> Bogatyriow, *O językie sławiańskich narodnych piesien w jego odnoszenii k dialektnej rieczci*, s. 79–83.

<sup>28</sup> Zob. J. Bartmiński, *Jotacja samogłosek w pieśniach ludowych na Lubelszczyźnie*. W zbiorze: *Metryka słowiańska*, Wrocław 1971.

<sup>29</sup> Jakobson, *op. cit.*

<sup>30</sup> Bogatyriow, *O językie sławiańskich narodnych piesien w jego odnoszenii k dialektnej rieczci*, s. 83–86.

<sup>31</sup> Zob. Bartmiński, *O języku folkloru*, s. 123–129.

mowy samogłosek *o*, *e* od ich pozycji pod czy poza akcentem. O ile w gwarze potocznej i w tekstach mówionych w ogóle w całej wschodniej części regionu samogłoski te w pozycji pozaakcentowej ulegają redukcji i zbliżają się do *u*, *i*, *y*, o tyle w pieśniach to zróżnicowanie ujawnia się znacznie słabiej. Anna Monastyrka spod Zamościa mówi „kurował”, ale śpiewa „korował”, mówi „nprawda”, „pukażcie”, śpiewa „nieprawda”, „pokażcie”, itp. Od kontekstu uniezależnia się w śpiewie także labializacja nagłosowych *o-*, *u-*: „*u*oj”, „za *u*ogrodem”, „pod *u*okienkiem”, oraz prejotacja nagłosowego *i-*: „*j*ide”, „*j*inny”, „*j*i”. W potocznej mowie regionu i labializacja, i prejotacja są tendencjami realizacyjnymi, które z różną siłą występują w różnych pozycjach fonetycznych: po pauzie (słabiej), po spółgłoskach, po samogłoskach kończących poprzedni wyraz (najsilniej). W śpiewie to kontekstowe zróżnicowanie zaciera się, tendencja do wprowadzania protezy w tych pozycjach prawie się wyrównuje, obejmując około połowy odnośnych przykładów<sup>32</sup>. Znamienne przy tym, że labializacja jest w śpiewie słabsza niż w mówieniu, a jotacja silniejsza.

Bogatyriow szczegółowo przeanalizował jeszcze jedno zjawisko fonetyczne rosyjskiej pieśni ludowej, które w tym kontekście winno być wzmiankowane, mianowicie dodawanie elementów samogłoskowych do spółgłosek: „*b(y)rata*”, „*tiop(y)laja*”, „*tiom(y)noje*” itp. Badacz widzi w tej manierze śpiewaczej, znamiennej głównie dla bylin i pieśni historycznych, dążność do utrzymania określonego rytmu toku sylabicznego. Wtórna samogłoska kompensuje utracone jery. Równocześnie Bogatyriow wiąże wtrącanie samogłoski z tendencją do ułatwiania śpiewu, zwłaszcza wtedy gdy w następstwie wtrącenia następuje rozbitcie grupy spółgłoskowej, np. „*t(y)woja*”, „*b(y)rata*”<sup>33</sup>. Otóż dla polskiego folkloru brak zaświadczeń o istnieniu podobnej tendencji, można jednak wskazać zjawisko funkcjonalnie bliskie. Jest nim zachowanie w śpiewie starych grup *-ija*, *-yja* („*l*elija”, „*M*aryja”, „*f*iołki”, „*f*amilija”, „*b*estyja”, „*k*onwalija”) jako wyłącznych, podczas gdy w mowie potocznej już równoprawna stała się nowsza wymowa ściągnięta („*l*ilia”, „*M*aria”, „*f*iołki” itd.). Sądzę, że szerzeniu się w pieśni form ściągniętych stoi na przeszkodzie prawo sylab otwartych obowiązujące w śpiewie<sup>34</sup>.

Uwagi dotyczące fonetyki tekstu śpiewanego byłyby niepełne bez wzmiankowania, choćby krótkiego, o zjawisku od dawna uznawanym za charakterystyczne dla śpiewu ludowego, mianowicie o transakcentacji melicznej<sup>35</sup>. Ponieważ jednak ten ważny a trudny problem jest mało zbadany, ograniczę się tu jedynie do przykładowego zasygnalizowania niektórych różnic akcentowych zachodzących między obu zestawianymi wersjami tekstu i dalej — przeciwstawiającymi te dwie wersje, brane łącznie, normie potocznej. To zbliży nas do wniosków końcowych, dotyczących relacji między wersjami meliczną i recytacyjną tekstu pieśni.

Najczęściej słowa otrzymują w śpiewie akcent zlokalizowany na tej samej sylabie

<sup>32</sup> Zob. *ibidem*, s. 102–111.

<sup>33</sup> Bogatyriow, *Dobawocznyje glasnyje w narodnoj piesnie i ich funkcji*, s. 351 n.

<sup>34</sup> Zob. R. Keldorfer, *Die Aussprache im Gesang*. Wien 1955, s. 45.

<sup>35</sup> Zob. np. Szafranow, *op. cit.*, s. 123–125. — Dłuska, *op. cit.*, s. 493, 497–502. — Konneski, *op. cit.*, s. 8–13. — J. O. Bailey, *Folk Versification*. W zbiorze: *Handbook of Russian Literature*. Yale University Press, s. 149–150.

co w wymowie potocznej. Różnice miejsca akcentu są jednak zjawiskiem nagminnym. Mają one podwójną motywację: bądź to czysto meliczną (29M), bądź to zarówno meliczną, jak poetycko-retoryczną (30M).

- [29] [M] Siadòj na wòz, workòcyk załòz,  
 [R] Siadoj nà wóz, warkòcyk założ,  
 [M] cègo bédzies plakała?  
 [R] cègo bédzies plakała?  
 [M] Tatumia "opùść, màmuniè "opùść,  
 [R] Tatumia "òpuść, mamùnìe "òpuść,  
 [M] Jasińkà bédzies miała.  
 [R] Jasińka bédzies miała.  
 [M] Juz wyjèżdżamè, już siadàć mamè,  
 [R] Już wyjìżdżamy, już siadać mamy,  
 [M] nàsa Kasińka nie chcè:  
 [R] nàsa Kasińka niè chce:  
 [M] Wýjdźze, màmuniù, wýjdźze, tatumiu,  
 [R] Wýjdźze, tatumiu, wýjdźze, mamuniu,  
 [M] pobłogòsław jo jèsce.  
 [R] pobłogòsław jo jèsce.

W melicznej wersji tekstu lokalizacja akcentów słownych (sygnałami akcentu są zwiększenie dynamiki, wydłużenie czasu trwania sylaby i podwyższenie jej tonu muzycznego<sup>36</sup>) różni się jaskrawo od ich lokalizacji w wersji recytacyjnej i w wymowie potocznej. W śpiewaniu tekst językowy ze swoimi akcentami został podporządkowany melodii i rozkładowi akcentów muzycznych. Melodia pozbawiona podziału na takty i obfitująca w ozdobniki melizmatyczne nie tylko zmienia miejsca akcentów wyrazowych, ale też narzuca akcenty poboczne („màmuniù”, „tatumiu”). Przypadek ten zdaje się potwierdzać tezę Dłuskiej, w gruncie rzeczy jednak umiejscowienie akcentu to dla rytmiki polskiej pieśni ludowej sprawa w aspekcie funkcjonalnym drugorzędna<sup>37</sup> — istotna jest segmentacja tekstu na grupy sylabowe. Jedynie w klauzulach wersowych zaznacza się wyraźna tendencja do stabilizacji miejsca akcentu, prowadząca do melicznej transakcentacji<sup>38</sup> i do zachowania dawnej paroksytonezy zestrojowej<sup>39</sup>. Można te zjawiska obserwować w przykładach 30M, 30R i 31M:

- [30M] |: Czyjè to polèńko nie oràne? :|  
 |: Mojègo Janèczka zaniedbàne. :|  
 |: Oràne, oràne, ale mào, :|  
 |: bo mù sie kòlèczko połomào. :|  
 |: Kòlkò sie złomào, rychew spàdła, :|  
 |: ty, mòja Maniùsiu, czegoś zblàdła? :|  
 |: Nie blàdnij, nie blàdnij, nie frasùj sie, :|  
 |: z wojèнки powróce, ożeniè sie. :|  
 |: Z wojèнки powràca koo młynà, :|

<sup>36</sup> Zob. zapis melodii tekstu 29, podany w: Bartmiński, *O języku folkloru*, s. 98.

<sup>37</sup> Zob. Bielawski, *op. cit.*, s. 29.

<sup>38</sup> Zob. Dłuska, *op. cit.*, s. 498.

<sup>39</sup> Zob. Z. Topolińska, *Z historii akcentu polskiego od XVI wieku do dziś*. Wrocław 1961,

|: nadòbna dziewczyna nòzki mýła. :|  
 |: Biàle nòzki, biàle, podobali mi sie, :|  
 |: nadòbna Maniùsiu, ozeniè sie. :|  
 |: Czegòz ty, Maniùsiu, boso chòdzisz, :|  
 |: czy sè na kamàsze nie zaròbisz? :|  
 |: Ja sè na kamàsze zarobiła, :|  
 |: jinò mie jich màma nie kupiła! :|

[30R] Czyjè to polèńko nie oràne?  
 Mojègo Janèczka zaniedbàne.  
 Oràne, oràne, ale màło,  
 bo mi sie kòtèczko połomàło.  
 Kòlkò sie ziomàło, rýchew spàdła,  
 ty mòja Maniùsiu, czègòs zblàdła?  
 Nie blàdnij nie blàdnij, nie frasùj sie,  
 z wojèнки powróce, ozeniè sie.  
 Z wojèнки powràca kòo mýlna,  
 nadòbna Maniùsia nòzki mýła.  
 Biàle nòzki biàle, podobàli mi sie,  
 nadòbna Maniùsiu, ozeniè sie.  
 Czegòz ty, Maniùsiu, boso chòdzisz,  
 czy se na kamàsze nie zaròbisz?  
 Jà se na kamàsze zarobiła,  
 jino mie jich màma nie kupiła.

[31M] Oj jèdzie Jàs, jedziè Jàs,  
 wièzie gnòj, wièzie gnòj,  
 a "òczka mù sie śmiejo,  
 bedzie mòj, bedziè mój,  
 a "òczka mù sie śmiejo,  
 bedzie mòj, bedziè mój.

Przykład 30 jest interesujący z kilku powodów. Po pierwsze: pokazuje on, że charakterystyczne cechy śpiewanej wersji tekstu mogą ulec utrwaleniu i stać się — na płaszczyźnie wykonawczej, realizacyjnej — cechami poetyckimi pieśni ludowej. Recytacja powtarza meliczny podział toku sylabicznego z odpowiednim rozkładem akcentów: „czyjè\_to”, „bo\_mì\_sie”, „kòlkò\_sie”, „czegòz\_ty”, oraz: nie\_frasùj\_sie”, „ozeniè\_sie”. Podobne zjawisko utrwalenia cechy pierwotnie melicznej i przyjęcia przez nią funkcji rytmicznopoetyckiej obserwowaliśmy analizując interiekcje (zob. przykłady 22 i 23). Wspomnieć w tym kontekście wypada, że także stroficzną strukturę tekstu pieśni uważa się za właściwość mającą swe źródło w muzyce, w praktyce powtarzania tej samej melodii łączonej z kolejnymi odcinkami tekstu słownego.

Po drugie: w wersji recytacyjnej tekstu stwierdzamy pewne, aczkolwiek nie-liczne, cechy swoiste akcentuacji, niezgodne ani z wersją meliczną, ani z wymową potoczną. Np.:

[M] czy\_sè\_na kamàsze nie\_zaròbisz?  
 [R] czy\_se\_na\_kamàsze nie\_zaròbisz?  
 [pot.] czy\_se\_na\_kamàsze nie\_zaròbisz?

Tu mamy trzy warianty wymowy. Podział zdania na grupy sylabowe w obu

porównywanych wersjach tekstu poetyckiego jest podporządkowany potrzebom wzorców rytmicznych melicznego i recytacyjnego, w mowie potocznej wzorec taki nie istnieje (tzn. mowa ma tok rytmiczny nieregularny, niemetryczny). Wzorce rytmiczne meliczny i recytacyjny nieco się różnią.

Przykład 30 pozwala nam określić dokładniej status językowy wersji recytacyjnej tekstu pieśni ludowej, a zwłaszcza odpowiedzieć na pytanie, czy może ona zostać uznana za tożsamą z podstawową postacią tekstu („*basic text*”<sup>40</sup>), podlegającą transformacji melicznej. Otóż wydaje się, iż jakkolwiek wersja recytacyjna jest bez wątpienia zbliżona pod wieloma względami do postaci podstawowej tekstu pieśni ludowej, bo nie zawiera szeregu ściśle melicznych dodatków i przekształceń (co już tu poprzednio pokazywałem), to jednak nie można jej utożsamiać z postacią podstawową tekstu. Ma bowiem swoje cechy specyficzne, głównie fonetyczne. Realizuje pewien właściwy sobie wzorec deklamacyjny<sup>41</sup>, pokrewny wzorcowi realizowanemu w śpiewie, ale będący — przynajmniej na poziomie fonetycznym i prozodycznym — równoległą wykonawczą konkretyzacją podstawowej postaci tekstu. Poznanie wersji recytacyjnej przybliży obraz podstawowej postaci tekstu (tkwiącej u podłoża konkretyzacji zarówno melicznej, jak recytacyjnej), a nie ujawnia jej bezpośrednio.

Zatrzymajmy się na koniec przy wnioskach, jakie z przedstawionego stanu rzeczy wynikają dla badań nad wierszem ludowym. Sądzę, iż badania nad wierszem pieśni ludowej nie mogą ani ignorować faktu, że wiersz ten jest wierszem melicznym, tj. przystosowanym do śpiewu i muzyki, ani też absolutyzować rozmiarów i zakresu owej meliczności zakładając z góry, że poza śpiewem i w oderwaniu od śpiewu wiersz ten nie może być badany, że traci rytmiczność. Tak jak istnieją w folklorze gatunki wierszowane niemeliczne (powinszowania noworoczne, przemowy weselne, zamawiania znachorskie itp.), w których formantami wiersza są cechy składniowo-stylistyczne oraz semantyczne, tak też wiersz pieśni ludowej ma szereg właściwości niemelicznych (w przyjętym przez nas sensie: nie będących aktualnie korelatami funkcjonalnymi muzyki w płaszczyźnie językowej), opartych na wyznacznikach ściśle językowych, których związek z muzyką może być rozważany co najwyżej w planie ogólnotypologicznym (zob. punkt 4 — s. 189) czy historycznym (muzyka rozwija pewne właściwości języka). Do takiej konkluzji prowadzi analiza porównawcza melicznej i recytacyjnej wersji tekstu pieśni. Przyjrzenie się wersji recytacyjnej pokazuje, że tekst pieśni jest zrytmizowany podwójnie. Pierwszą jego rytmizację, opartą na wyznacznikach językowych, przybliża recytacja; druga rytmizacja, oparta na pierwszej, niejako nadbudowana na niej, pojawia się w śpiewie<sup>42</sup>. Badać należy obie, operując pojęciem podstawowej postaci tekstu (pomaga dotrzeć do niej wersja recytacyjna, choć jak pokazał Banin, można to osiągnąć także metodą porównywania wariantów i redukcji naddatków melicznych) oraz transformacji melicznej przystosowującej tę postać podstawową tekstu do muzyki.

<sup>40</sup> Zob. P. Hajdú, *Text and Melody in Samoyed Epic Songs*. W zbiorze: *Genre, Structure and Reproduction in Oral Literature*. Budapest 1980, s. 95.

<sup>41</sup> Zob. Bielawski, *op. cit.*, s. 22.

<sup>42</sup> Zob. Bartmiński, *Struktura językowa incipitu pieśni ludowej*, s. 101. — Banin, *op. cit.*

Wersja recytacyjna tekstu pieśni ludowej jest oczywiście wersją sztuczną. Ale z dwu jeszcze powodów warto się nią interesować. Po pierwsze, w repertuarze ludowym spotykamy teksty (np. szczodraków) wykonywane przemiennie: raz recytacyjnie, raz melicznie<sup>43</sup>. Po drugie — i to jest powód ważniejszy — do czasu wynalezienia fonografu folklorysty zapisywali utwory ludowe, w tym także pieśni, właśnie na podstawie wersji recytacyjnej, tj. pod dyktando wykonawców. Nierzadko przy tym mieszały w zapisach przekazywanych do druku obie wersje, czego ślady spotykamy do dziś w edycjach<sup>44</sup> i co wymaga krytycznej uwagi i korektur ze strony folklorystów.

---

<sup>43</sup> Zob. przykłady szczodraków w zbiorze: *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*. Wrocław 1986.

<sup>44</sup> Przykładem mogą być niekonsekwencje w układzie strof pieśni w *Jablonecze Przybosia* (w cyt. wyd. 2 — m. in. na s. 105, 110, 117, 252, 253, 276, 346). Kolberg często inaczej zapisywał tekst pieśni pod nutami, inaczej (w wersji uproszczonej, recytacyjnej) podawał go niżej w układzie kolumnowym (zob. np. w cz. 1 *Lubelskiego* zapisy pod nrami 363, 392, 437—439, 440, 460).