

O MELICZNOŚCI WIERSZY LENARTOWICZA

Do znamiennych cech utworów Lenartowicza, którym przypisuje się „ludowość” w znaczeniu węższym — pisze J. Nowakowski — należy również związek z pozatekstowymi czynnikami muzycznymi¹.

Patrząc na Lenartowicza jako na liryka zakochanego w sielskości i szukając kluczy do wyjaśnienia mechanizmów stylizacji ludowej jego poezji, należy pamiętać, że jest to liryk szczególny, liryk pieśniarz. Stąd ważnym i potrzebnym wydaje się szukanie kluczy do jego pieśniowości, do tego, co w związku z badaniem późniejszej, lecz jakże podobnej poezji Marii Konopnickiej nazwali żartobliwie S. Kołaczkowski, a po nim M. Dłuska „diabłem śpiewności”. Pytali oni z pewnym zniecierpliwieniem „w czym u licha tam siedzi ten diabeł śpiewności”². Kiedy skierujemy podobne pytanie—problem w kierunku poezji autora *Złotego kubka*, już u progu zobaczymy, że nie sposób na nie odpowiedzieć bez odwołania się do poetyki pieśni ludowej, głównego lenartowiczowskiego wzorca.

Do charakterystycznych cech pieśni ludowej należy jej ścisły związek z czynnikami poza tekstem słownym jak melodia śpiewu i rytm taneczny. Zwłaszcza

¹ J. Nowakowski, *Wstęp* [do:] *Teofil Lenartowicz, Wybór poezyj*, BN. S. 1, nr 5, Wrocław 1972, s. CVI.

² Zob. M. Dłuska, *O poezji Konopnickiej*, [w:] *Studia i rozprawy*, t. 2, Kraków 1970, s. 409.

struktura wersyfikacyjna pieśni jest nieodłącznie związana z rytmiką i strofika pieśni jako śpiewu — stwierdza J. Nowakowski³.

Powszechnie wiadomo, że pieśni były i są nadal trzonem literackiej twórczości ludowej. Przy tym termin „pieśń” ma tu, znaczenie najzupełniej realne”, dotyczy tworu, który stanowi organiczny związek muzyki ze słowem”⁴. Między sferą muzyki i słowa w powstaniu jakiegokolwiek pieśni zachodzi wzajemne oddziaływanie. Najczęściej jednak muzyk dobiera melodię do tekstu gotowego, a jeśli nie chce go zniekształcić, musi odpowiednio „naginać” komponowany tekst muzyczny. W przypadku pieśni ludowych oddziaływanie jest dwustronne, bo zwykle ich twórca jest i poetą, i kompozytorem. Stąd muzyka stanowi przynajmniej połowę właściwości poetyckich tych pieśni. Z powyższego faktu Furmanik wyprowadził słuszny wniosek, że badania pieśni ludowej nie należy przeprowadzać na „nagim” tzn. oderwanym od melodii tekście, lecz łącznie z tekstem muzycznym,⁵ gdyż — jak pisze — „prowadzi (to) do fałszywych wniosków, w licznych zaś wypadkach jest w ogóle niewystarczające”⁶.

Jeżeli więc dysponujemy dwiema warstwami pieśni, mamy otwartą drogę do badań analitycznych, syntetycznych bądź komparatystycznych. Co jednak począć, gdy w naszym posiadaniu znajdzie się jedynie tekst słowny pieśni, choćby nawet nie zwyczajny, lecz taki, który zawiera „muzykę” w podtekście, wyczuwalną, „zaklętą” w strofach, lecz nieuchwytną? Wydaje się, że trzeba ów tekst „rozmontować” jak mechanizm i dotrzeć do sprężyn „napędzających” od wewnątrz tę konstrukcję językową.

Próby teoretycznego określenia miejsc — stron melicznych w poezji podejmowali badacze od dawna. J. Łoś w pracy *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju* stwierdza dosyć bezradnie:

Niestety, jednak niepodobna orzec na czym owa (śpiewność) istotnie polega, czy na właściwościach stylistycznych, czy też — jak niektórzy twierdzą — na pewnym sposobie uszeregowania w wierszu głosek, ale przede wszystkim samogłosek, jako elementów muzycznych. Poglądy te w pewnym tylko stopniu są uchwytnie.⁷

Inny znakomity teoretyk K. Wójcicki widzi istotę meliczności w harmonii głoskowej, „na którą składa się właściwy pewnemu wypowiedzeniu dobór głosek i ich następstwo”⁸. M. Dłuska uważa

³ J. Nowakowski, *op. cit.*, s. CVI.

⁴ Zob. S. Furmanik, *O wierszu polskiej pieśni ludowej*, [w:] *Z zagadnień wersyfikacji polskiej*, Warszawa 1956, s. 94.

⁵ Tamże, s. 84.

⁶ Tamże, s. 130.

⁷ Kraków 1920, s. 56.

⁸ K. Wójcicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa 1960, s. 56.

wreszcie, że śpiewności trzeba szukać w warunkach naszej mowy w tonach i głoskach⁹.

Znaczna część ludowych poezji „lirnika mazowieckiego” — pisze z przekonaniem J. Nowakowski — odsłania pełniej swój urok, gdy czytając je dosłuchamy się jednocześnie jeśli nie melodii, to rytmiki chłopskiej pieśni lub tańca. Ten czynnik pozatekstowy jest jednym z głównych objawów „wpływu” twórczości ludowej na Lenartowicza, a właściwie istniejącej tu analogii¹⁰.

W wielu utworach podkład owego nurtu muzycznego jest tak znaczny, że tekst staje się tylko jego „słowną parafrazą czy interpretacją”¹¹.

Już na początku naszego stulecia dostrzegał J. Kasproicz istotną rolę muzyki w tekstach autora „Lirenki” pisząc:

Muzyka — jako pięknie zharmonizowany rytm i rym, jako indywidualne ustosunkowanie obrazów i pojęć, będąc jedną z najgłówniejszych zalet muzyki naszego pieśniarza — jest chłopca lenartowiczowskiego nieodłączną towarzyszką¹².

Rozpatrzmy zatem tę grupę melicznych liryków, autora *Kaliny*, w której wiersze spełniają pierwotną funkcję poezji ludowej, aby „gatunek literacki równał się gatunkowi muzycznemu”¹³. Spróbujemy odkryć rąbka tajemnicy lirycznej śpiewności mazowieckiego poety.

Jako główne drogowskazy w tych poczynaniach niech nam posłużą rezultaty badań M. Dłuskiej nad śpiewnością liryki M. Konopnickiej¹⁴, a materiałem będą te wiersze autora „Lirenki”, gdzie związek z pieśnią ludową jest widoczny na pierwszy rzut oka.

Typowe wiersze „muzyczne” zawsze odznaczają się, mniej lub bardziej regularną budową stroficzną. Właśnie regularne formy stroficzne pociągają za sobą regularną melodykę, tworząc wyrazisty kontur intonacyjno-melodyczny wiersza. Stroficzość nazwała M. Dłuska pierwszą „tajemnicą lirycznej śpiewności”.

Strofy — pisze autorka *Próby teorii wiersza polskiego* — stanowią całość treściową i językową. Jest to zasada wynikająca z ich pierwotnego związku z całościami muzycznymi ... Powtarza się pewna niewielka całośćka muzyczna, towarzyszą jej słowa: treściowe i składniowe całości zaczynające się i kończące z nią razem. Całośćkę muzyczną można powtórzyć dowolną ilość razy i można za każdym razem wyśpiewać z nią słowa¹⁵.

⁹ M. Dłuska, *Elementy śpiewności w poezji*, Warszawa 1935, s. 6 i dalsze.

¹⁰ Sformułowanie J. Nowakowskiego we *Wstępie...* s. CVII.

¹¹ Tamże.

¹² J. Kasproicz, *Liryka Teofila Lenartowicza*, „Pamiętnik Literacki”, 1905.

¹³ Zob. M. Głowiński, A. Okopień Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1967, s. 276.

¹⁴ Zob. M. Dłuska, *op. cit.*, s. 409—431 (*O poezji Konopnickiej*), s. 611—630 (*Elementy śpiewności w poezji*), s. 487—520 (*Wiersz meliczny, wiersz ludowy*).

¹⁵ M. Dłuska, *op. cit.*, s. 411.

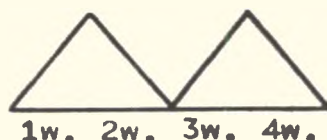
Regularne strofy mają niektóre cechy intonacyjne właściwe wszystkim zamkniętym językowo całościom. Dzielą się one na części wprowadzające i zamykające. W pierwszych głos wznosi się tonami aż do punktu najwyższego tworząc antykadencję, aby w częściach drugich opadać kadencją do najniższego punktu położonego na końcu wersu. Linia intonacyjna każdej takiej zamkniętej jednostki jest więc dwuczłonowa, a jej wykres tworzy łuk.

T. Lenartowicz w większości utworów o „podskórnym nurcie muzycznym” lubi — powtórzmy to jeszcze raz — trzymać się regularnej budowy stroficznej, unikając przerzutni (enjambement) łamiących linię intonacyjną strof. Furmanik słusznie twierdzi, że „przelanie się toku z wiersza do wiersza” powoduje zanik „zasadniczego sygnału, formującego kraniec jednostki wierszowej”¹⁶.

Oto przykłady charakterystycznych 3 strof melicznych z wierszy Lenartowicza z wykresami linii melodycznych:

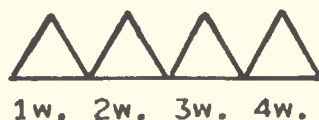
1. Hej, tam na polu stała cerkiewka.
2. Przy niej dzwonnica nowa.
3. Wyjdźże, dziewczyno, wyjdź czarnobrewka,
4. Nim miesiąc w las się schowa.

(„Dwie zorze”, w. 1—4)



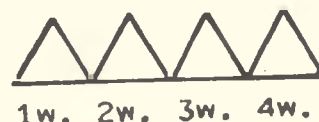
1. Grajże grajku, będziesz w niebie
2. A basista koło ciebie.
3. Miły grajek się przyłoży
4. I basista nie najgorzej.

(Do mojego grajka, w. 1—4)



1. Bartek z boku spoziera.
2. Łzy rękawem ociera.
3. A dziewczuchy, parobcy
4. Jak nie swoi, jak obcy.

(Mazur I, w. 9—12)



Powyższe przykłady ilustrują 3 formy linii melodycznej (wg Dłuskiej łuku intonacyjnego),¹⁷ z jakimi mamy w zasadzie do czynienia w wierszach melicznych autora *Lirenki*:

a) kiedy najwyższy punkt łuku przypada na końcu wersów nieparzystych (strofy o rymach przeplatanych),

b) gdy punkt najwyższy przypada w połowie każdego wersu (strofy o rymach równoległych),

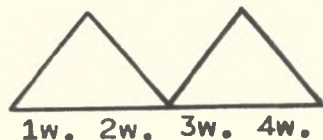
c) gdy punkt najwyższy występujący wewnątrz każdego wersu przesuwają się ku końcowi (przy rymach równoległych).

¹⁶ S. Furmanik, *op. cit.*, s. 412.

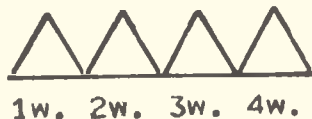
¹⁷ Zob. M. Dłuska, *op. cit.*, s. 412.

Układy te mogą występować konsekwentnie na przestrzeni całego utworu (np. w wierszach *Jagoda*, *Łzy*, *Słowik*, *Kalina* itp.) lub krzyżować się w sąsiadujących strofach (np. wiersz *Mazur — Maciek*. Zwykle też strofy meliczne zamyka kadencja. Przytoczmy dla porównania strofy pieśni ludowych o takich samych liniach melodycznych.

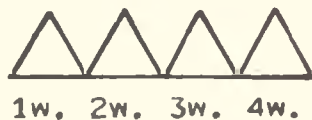
1. Młoda dziewczyna młoda,
 2. skoczyła do ogrodu,
 3. drobne kwiateczki rwała,
 4. na służbę narzekąca.
- (O. Kolberg, *Maz. V*, nr 295)



1. Oj, na tej łące, na tej zielonej
 2. leży tam Jasio z główką raniony.
 3. Przyszedł do niego ojczulek jego
 4. płacze, narzeka i żałuje go.
- (*Jabłoneczka*, s. 241)



1. Przy staweczku kalina,
 2. tam chodziła dziewczyna —
 3. kwiat kaliny łamała,
 4. na kozaczka mrugała.
- (O. Kolberg, *Maz. III*, nr 364)



Badanie linii melodycznych wierszy jest zabiegiem dosyć istotnym dla określenia charakteru utworu, a nawet, jak udowodnił Sievers, dla ustalenia autorstwa niektórych tekstów¹⁸.

Drugą „tajemnicą” śpiewności liryków Lenartowicza jest ich duże zrytmizowanie, wyrażające się w konstruowaniu stałych modeli rytmicznych w powtarzających się strofach, przy zachowaniu akcentów muzycznych i odstępów między nimi. Wyrazem tej cechy pieśniowości jest sylabotonizm przełamujący sylabiczny tok wiersza tradycyjnego. Jego postaci: trocheiczna (Ss), amfibrachiczna (sSs), daktyliczna (Sss) nadają utworom charakterystyczną śpiewność. Powtarzające się zwrotki o stałych konfiguracjach rytmicznych charakteryzują się pewną schematycznością, a równocześnie dużą wyrazistością rytmiczną zbliżoną do taktów muzycznych (np. mazura 3/4, 3/8, krakowiaka 2/4).

Pieśni ludowe ze względu na stosunek ich struktury wersyfikacyjno-frazowej do przebiegu taktowego dzieli Z. Bielawski na dwie bardzo charakterystyczne i silnie wyodrębniające się grupy:

1) melodie, których cezury wersyfikacyjno-frazowe pokrywają się z przedziałami taktowymi (odtaktowość),

2) melodie nie wykazujące tej prawidłowości, a więc te których człony wersyfikacyjne zaczynają się wewnątrz taktu (dotaktowość).

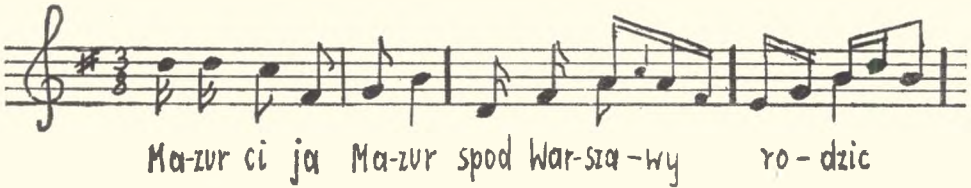
¹⁸ Sievers, *Ueber Sprachliches in der deutschen Dichtung ...* tu cyt. za tłum. K. Wójcickiego, op. cit., s. 172.

Informuje on, że „polskie pieśni ludowe o wykształconej strukturze metrycznej należą prawie wyłącznie do grupy pierwszej”.¹⁹

Część wierszy melicznych Lenartowicza cechuje właśnie całkowita zgodność cesur wersyfikacyjnych z przedziałami taktowymi.

Przystawalność ludowych melodii tanecznych do wierszy autora *Złotego kubka* zilustrujemy na dwóch przykładach: mazurka i krakowiaka:

a) mazurek:



Ma-zur ci ja Ma-zur spod War-sza-wy ro-dzie

tekst ludowy:

1. Mazur ci ja Mazur
z pod Warszawy rodzic.
nie żaden pan baran.
ani woziwodzie.
4. Siano, jako siano
cielok, jako cielok,
ale z miłą zoną
człowiek smutny wszelok.
Bodaj to parobkiem
chodzić sobie sobkiem.
5. Copka z fantazyją
sukman granatowy.
a w tanecku biją
iskrami podkowy,
stałowy obcasik
i cerwony pasik.
(O.K..., *Krakowskie II*, nr 865)

tekst Lenartowicza:

1. Mazur ci ja, Mazur,
Spod Warszawy rodzic,
Nie żaden pan baran
Ani wojewodzie.
4. Siono — jako siono
Cielok — jako cielok,
Ale z miłą zoną
Cłowiek smutny wszelok.
5. Bodaj to parobkiem!
Chodzić sobie sobkiem —
Copka z fantazyją,
Sukman granatowy,
6. A w tanecku biją
Iskrami podkowy,
Stałowy obcasik —
I cerwony pasik!
(*Mazur I*, s. 87).

b) krakowiak:



Jak ci ja po-ja-dę kra-kow-sky u-li-cą

¹⁹ Z. Bielański, *System metrycznych polskich melodii ludowych*, „Kwartalnik Muzyczny” 1959, nr 4, s. 134.

tekst ludowy:

1. Jak ci ja pojade
krakowską ulicą,
wynieś mi dziewczyno,
kapusty z donicą.
2. Poznałem dziewczynie,
z pod ratusza z końca,
ona była jedna
z pod jasnego słońca.
(O.K., *Krakowskie II*
nr 627)

tekst Lenartowicza:

1. Jada chłopcy jada,
Jada borem, lasem,
Krzykają gromada
Nad granicznym pasem.
2. Krakowiacy śmiali,
Hura na Moskali,
Byśmy wrogci nasze.
Jak we stępach kaszę.
(*Krakowiak*, w.: *Poezje t. II*
Poznań 1863, s. 213)

Trzecią „tajemnicą” śpiewności jest bogactwo i różnorodność powtórzeń oraz refrenów począwszy od najprostszych okrzyków, znaczących wyrazów, np: „Oj, Oj, (*Nad Wisłą*), „Hej, Hej, (*Piosnka*), „Brzęk, brzęku, brzęk, brzęku” (*Wiecznie to samo*), do całych zdań lub ich fragmentów; np: „Oj, ta dana, oj, dana, Doloż moja kochana. (*Mazur II*). Wymienić też trzeba paralelizmy składniowe związane lub nie z dosłownymi powtórzeniami, np:

Dziewczyna w okienku wianuszek wije,
Dziewczynie ogniście serduszko bije.
(*Komu wianeczek*)

Paralelizmy, refreny, anafory — pisze M. Dłuska — wszystko to są środki, które uwydatniają rytm i melodykę a w większości wypadków i tak zwaną instrumentację głoskową to jest współgranie ze sobą samego dźwięku głosek i sylab. Jest to ostatni czynnik potęgujący muzyczność słowa.²⁰

Przyjrzyjmy się bliżej właśnie instrumentacji głoskowej, owej c z w a r t e j „tajemnicy” śpiewności jako zagadnieniu dotychczas w poezji autora *Kaliny* nie rozpatrywanemu. Wyjaśniamy na wstępie istotę rzeczy posługując się, za K. Wójcickim, słowami poety i estetyka francuskiego M. Guyau:

Wiadomo, że w mowie każda samogłoska ma swój tembr odrębny i że ten tembr jest akordem nuty podstawowej z dźwiękami pierwiastkowymi zwanymi harmonijnymi. Wszelka mowa jest zatem szeregiem akordów: w prozie atoli następują one nieprawidłowo, w wierszu zaś powracają w równej mierze i w różnych odstępach; wiersz rozpatrywany nawet niezależnie od rymu jest w rzeczywistości [...] pierwiastkową organizacją muzyki, zamkniętą w mowie [...]. Rytmiczny szereg samogłosek [...] tworzy symfonię ukrytą, coś niby odgłos orkiestry grającej w oddali.

K. Wójcicki w cytowanej pracy przez instrumentację głoskową, nazywaną przez niego „harmonią” głoskową, rozumie „właściwy pewnemu wypowiedzeniu dobór głosek i ich następstwo”. Każdy dźwięk wywiera

²⁰ M. Dłuska, *op. cit.*, s. 414—415.

pewne wrażenie — pisze badacz. Mówimy o dźwiękach poważnych, twardych, ostrych, chrapliwych, wrzaskliwych, przenikliwych, przeraźliwych albo odwrotnie: miękkich, rzewnych, słodkich, pieszczotliwych itp. Zdanie rozważane pod względem akustycznym składa się z następujących po sobie i łączących się ze sobą dźwięków, głosek (fonem)²¹.

Na czym polega mniejsza lub większa śpiewność wierszy lirycznych? Wypowiadali się na ten temat poeci i teoretycy literatury. I tak np. J. Słowacki twierdził:

Harmonia (zasadza się) na poważnych i szerokich wyrazach, na otwartych samogłoskach, nie zaś na skupieniu krótkich jednosylabowych słów i na sprowadzeniu razem tętniących spółgłosek...²²

K. Wójcicki podobnie:

Samogłoski ustalające przez liczbę zgłosek stosunki rytmiczne wiersza, przez to, że są tonami o określonym zabarwieniu, zasadniczo organizują harmonię wierszową.²³

Dłuska zaś pisze:

[...] głównymi nosicielami elementu muzycznego są samogłoski, przy których operujemy tonami nieprzytłumionymi...²⁴

Jak się okazuje, decydujący wpływ na organizowanie harmonii wierszy mają więc samogłoski, ich ilość i konfiguracje, jakie tworzą w wyrazach i wersach. One to decydują, które wiersze są prawdziwie harmonijne. Pisał o tym wprost Grammont: „Właśnie odpowiedniość liczby i odpowiedniość następstwa samogłosek sąsiadujących ze sobą, krzyżujących się lub grup końcowych i środkowych wytwarza harmonię”.²⁵ (Chodzi tu naturalnie o grupy samogłosek w jednostkach rytmicznych wiersza). Chcąc zatem stwierdzić na przykładach, czy i jaki wpływ na muzyczny charakter wierszy Lenartowicza ma harmonia głóskowa, skoncentrujemy uwagę na „głównych elementach muzycznych”, tzn. na samogłoskach.

Zasadniczy podział ze względu na różnicę zabarwienia obejmuje samogłoski tylne oraz przednie: tylne: u, o, a, przednie: e, ę, y, i. W obrębie tych grup mamy przeciwstawienie samogłosek, jasnych i ciemnych (podział ze względu na barwę tonu). I tak wśród tylnych mamy ciemne: u, a, o, i jasne: a; w obrębie przednich jasne: e, ę i ostre: y, i.

Istnieje zasada, że najbardziej harmonijne są wiersze złożone według podziału rytmicznego z grup trójkowych idących parami, „tu bo-

²¹ Zob. K. Wójcicki, *op. cit.*, s. 182—183 i 178.

²² Cyt. za K. Wójcickim, *op. cit.*, s. 210.

²³ Tamże, s. 211.

²⁴ M. Dłuska, *Elementy śpiewności w poezji*, Warszawa 1935, s. 6.

²⁵ Cyt. za K. Wójcickim, *op. cit.*, s. 212.

wiem stosunki są najbardziej uchwytne, możliwe zaś kombinacje bardzo obfite" [...].²⁶

„Niższy stopień harmonii wytwarzają grupy dwójkowe”. Składniki grup powinny być w zasadzie różnorodne, a więc przeciwstawne nie spokrewnione, co pozwala uniknąć monotonii. Dobre są więc połączenia samogłosek tylnych i przednich w jednej grupie, np. e—a—ą, u—o—y, i—u—o, a—e, u, i, itp. Przyjrzyjmy się pod tym kątem strofom wybranych wierszy autora *Kaliny* (samogłoski przednie — jasne zaznaczone są dużymi literami, tylne—ciemne małymi:

Gdy tak Maciek ochoczy	Y — a a — E o — o — Y
Każdy przetarł swe oczy.	a — Y E — a E — o — Y
A Jan stary zza stoła	a — a a — Y a — o — a
„Grajże, grajku!” zawoła.	a — E a — u a — o — a

(*Mazur II*, w. 13—16)

Gdzie ta chatka mchem obrosła,	E — a a — a E — o o — a
Co mnie wychowała?	o — E Y — o a — a
Gdzie jabłonka ta wyniosła	E — a o — a a — Y o — a
Co w ogrodzie stała	o — o o — E a — a

(*Łzy*, w. 1—4)

A gdy jesienią w skrzynkę zieloną	a — Y E — E — ą Y — E E — o — ą
Pod czarny krzyżyk Jasia złożono,	o — a — Y Y — Y a — a o — o — o
Biedna kalina znać go kochała,	E — a a — I — a a — o o — a — a
Bo wszystkie swoje liście rozwiała	o — Y — E o — E I — E o — a — a

(*Kalina*, w. 19—22)

Grupy samogłoskowe występujące w powyższych fragmentach wierszy dwójkowe i trójkowe są w większości wypadków różnorodne, a więc sprzyjające harmonii. Przeważają w grupach samogłoski tylne (*Mazur* 19, *Łzy* 21, *Kalina* 23) i jasne w różnym stosunku do samogłosek ciemnych (*Mazur* 22 : 6, *Łzy* 28 : 9, *Kalina* 39 : 10). Widoczna zmiana proporcji na korzyść samogłosek ciemnych, poważnych w wierszach *Łzy* i *Kalina* pozwala wnioskować o istniejącej zależności określonych głosek od charakteru i nastroju wiersza. I tak wiersze o żywym rytmie i pogodnym nastroju wykazują przewagę samogłosek jasnych a, e, y; w utworach poważnych, refleksyjnych dostrzec można zwiększenie się ilości samogłosek ciemnych, zwłaszcza „u” i „o”.

Mimo pewnej hipotetyczności powyższych uogólnień opartych w głównej mierze na wrażeniu odbieranym w trakcie percepcji utworów Lenartowicza, nie ulega wątpliwości, że dźwięki mowy — głoski — wywołują lub też wpływają na powstawanie określonych wrażeń emocjonalnych, zmieniających się w zależności od ich (głosek) wzajemnego połączenia.

²⁶ Tamże.

Działanie dźwięków mowy na nasz ustrój nie jest, jak pisał pionier takich badań — Wójcicki, „dziedzina wszechstronnie zbadaną, dwa jednak można tu wyróżnić zasadnicze czynniki warunkujące wspomniane działanie: wrażenie akustyczne i czucie ruchowe”.²⁷ Jeżeli chodzi o wrażenie, dźwięki nasze dzielą się, jak wiadomo, na tony i szmery, różniąc się zabarwieniem tzw. tembrem. Tembr zaś nadaje głoskom „liczba i siła tonów częściowych zwanych tonami harmonicznymi tonu zasadniczego”.²⁸ Każda głoska składa się bowiem z wielu tonów prostych. Różna jest barwa samogłosek wypowiedzianych na tej samej wysokości, jak różna jest barwa jednego dźwięku granego na różnych instrumentach (np. skrzypcach, flecie czy fortepianie).

Drugim czynnikiem, od którego zależą wrażenia dźwięków mowy, są odczucia ruchowe związane z ich wypowiedzaniem względnie wysłuchiwaniem. One to, zdaniem badaczy, przyczyniają się do wywołania pewnych nastrojów: radosnego ożywienia, smutku, nostalgii itp. Czy kierował się tym autor *Lirenki*? Jest to problem nierozstrzygnięty. „Czy, jak pyta Wójcicki, i ze stroną dźwiękową wyrazu poeci liczą się równie skrupulatnie jak z warstwą znaczeniową i rytmiczną?”.²⁹ Przytaczane przez autora *Formy dźwiękowej* wypowiedzi Poego, Nietzschego, Guyau i innych zdają się fakt ten potwierdzać. Wójcicki jest jednak sceptykiem, pisze bowiem: „przyznać musimy, iż moc sugestyjna dźwięków składających wyraz stwierdzona została w całej rozciągłości. Rzecz inna, jak często zdarza się równie dokładne uświadomienie tego faktu przez poetę”.³⁰

Trudno byłoby znaleźć teoretyczne deklaracje nie tylko Lenartowicza ale i badaczy jego poezji potwierdzające bezpośrednio szczególne zafascynowanie stroną dźwiękową wyrazów na użytek stylizacji ludowej. Pełne potwierdzenie tej tezy dają dopiero utwory poety o tonach pełnych, żywych, podniosłych niemal patetycznych, częściej jednak ściszych i rzewnych, wyzyskujących echa pieśniowych melodii.

Niektóre liryki Lenartowicza nęciły kompozytorów, owocując udanymi kompozycjami muzycznymi. Ze słowami „Lirnika mazowieckiego” śpiewano pieśni przez dziesiątki lat w różnych kręgach kulturowych. Udało się dotychczas ustalić nazwiska siedmiu kompozytorów, twórców melodii do słów autora *Kaliny*. Są nimi:

²⁷ Tamże, s. 178.

²⁸ Tamże, zob. też: H. Helmholtz, *Fizyczne podstawy malarstwa*, [w:] *Fizjologiczne przyczyny harmonii*, Warszawa 1902. Podobnie twierdzi M. Dłuska: „Każda [samgł.] ma swój ton właściwy różniący się od tonu właściwego innych samogłosek wysokością”. Zob. *Elementy śpiewności w poezji*, s. 12.

²⁹ K. Wójcicki, *op. cit.*, s. 181.

³⁰ Tamże.

- J. Komorowski — przyjaciel poety, autor muzyki do: *Kaliny, Galarów, Ducha sieroty, Rozmowy ze słowikiem, Mazura—Maćka, Złotego kubka, Trzech pieśni z Lirenki* (chodzi o 3 pieśni wplecione w tekst wiersza *Jagoda*);
- S. Moniuszko — ułożył muzykę do: *Mazura—Maćka, Dwóch zórz, Słowiczka*;
- B. Borkowski — skomponował muzykę do *Zrozpaczonej*;
- W. Frąchel — jest autorem muzyki do *Skrzypek*;
- J. Gall — autor muzyki do liryku *Łzy*;
- W. Rzepko — autor preludium i krakowiaka do *Raławic* (tzn. *Bitwy raławickiej*);

Madejski — znaleziono jedynie informację o współpracy tego muzyka z Lenartowiczem³¹ oraz najprawdopodobniej kilku innych, których nazwisk nie zanotowano, a muzykę uznano za bezimienną. Przypuszczenie to uzasadnia fakt istnienia wielu wersji melodii do *Kaliny* i *Złotego kubka*, pieśni śpiewanych do niedawna w różnych regionach kraju, po wsiach i miasteczkach, na wzór pieśni ludowych. Ich wykonawcy zwykle już nie wiedzą, kto jest ich autorem. Oto cena, jaką poeta zapłacił za utrafienie w charakter i rytmikę pieśni ludowej; a może największa nagroda?

Przechodząc do egzemplifikacji powyższych rozważań, zbadajmy zależność kompozycji muzycznych od nacechowanych melicznie tekstów Lenartowicza z uwzględnieniem charakterystycznych cech pieśni ludowych. Jako materiał niech posłużą „Trzy pieśni z „Lirenki” w oprac. J. Komorowskiego³², a badanie obejmie:

- 1) stosunek ilościowy nut i sylab,
- 2) stosunek zestrojów akcentowych do taktów muzycznych,
- 3) stosunek fraz językowych do fraz melodii.

Ad. 1. W pieśni pierwszej, inc. *Miała matka dwie siostry* strofy 1, 3, 5 mają po 38 nut i 32 sylaby, strofa 2 ma 32 nuty na 32 sylaby. W pieśni drugiej, inc. *Pożegnała siostra brata*, we wszystkich strofach na 32 nuty przypada tyleż sylab; plus powtórzony ostatni wers na 16 sylab. Wreszcie w trzeciej pieśni, inc. *Płyną wody za wodami*, podobnie jak w poprzedniej na 32 nuty przypada 32 sylaby. Pieśń pierwszą poprzedzają 4 takty wstępu

³¹ W monografii Teofila Lenartowicza pióra H. Biegeleisena, *Lirnik mazowiecki...*, Kraków 1913, s. 340.

³² J. Komorowski, *Trzy pieśni z „Lirenki” Lenartowicza. Śpiew z towarzyszeniem fortepianu i wiolonczeli*, [w:] *Dziesięć śpiewów polskich*, Warszawa 1861, por. również tekst wg T. Lenartowicz, *Poezje*, wybór. Warszawa 1968, s. 255—256, 257, 258—259.

muzycznego, a zamyka 6 taktów melodii (bez słów). Pieśń drugą i trzecią zamyka 7 taktów melodii.

Z zestawienia tego wynika, że w omawianych pieśniach przeważa stosunek nuta = sylaba. Istniejące w pieśni pierwszej różnice są zbliżone z zasadą komponowania melodii ludowych, gdzie „stosunek ilościowy nut do sylab — pisze Furmanik — jest swobodny, nie jest jednak zupełnie dowolny. Zamyka się w pewnych granicach. Jeżeli możliwa jest odpowiedniość: sylaba — nuta, sylaba — dwie lub więcej nut, to niemożliwy jest stosunek odwrotny, aby jednej nucie odpowiadały dwie lub więcej sylab. Tak więc maksymalna ilość sylab w danej melodii wyznacza ilość nut składających tę melodię”³³.

Zapewne według tej zasady właśnie (odtaktowości) postępował J. Komorowski układając tekst muzyczny do tekstów słownych o wyraźnym zabarwieniu ludowym.

Ad. 2. Teksty muzyczne *Trzech pieśni z Lirenki* utrzymane są w takcie 3/8, co oznacza, że stałą wartością iloczasową jest liczba 8 (8 nut tworzy frazę), natomiast każdy oddzielony kreską pionową takt ma 3 części, które mogą w miarę potrzeby „mnożyć się”, nie przekraczając jednak liczby 8. Uwzględniając to, że każdy takt posiada część mocną (w trakcie trójdzielnym akcent przypada zasadniczo na jego pierwsze części), sporządźmy schematy struktur taktowych melodii wybranych wersów, zestawiając je ze schematami zestrojów akcentowych tekstu.

Struktury taktowe:

Zestroje akcentowe:

P. I	Mia-ła mat-ka	dwie sie-ro-ty	/ _ / _ // / _ / _
P. II	Po-że-gna-ła	sio-stra bra-ta	/ _ / _ // / _ / _
P. III	Pły-ną wo-dy	za wo-da-mi	/ _ / _ // / _ / _

Widać wyraźnie, że zestroje akcentowe i przedziały odpowiadają tu taktom muzycznym i przedziałom taktowym. Po dwie dwudzielne jednostki metryczne w takcie odpowiadają podwójnym trochejom w tekście słownym, a ilość sylab w wersie ilości jednostek ruchu sylabowego w melodii (8 i 8). Zachodzi więc ścisła odtaktowość, jedna z podstawowych cech pieśni ludowych. Patrząc na nuty pieśni I. Komorowskiego, można dostrzec oddziaływanie muzyki na stosunki prozodyjne tekstu słownego, wyrażające się wydłużaniem sylab w zależności od melodii.

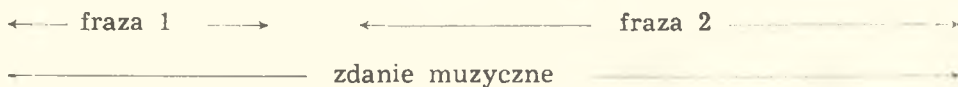
³³ S. Furmanik, *op. cit.*, s. 99.



Ad. 3. Tekst słowny związany z melodią ma własne rozczłonkowanie nie zawsze zbieżne z tekstem oderwanym od muzyki (samodzielnym). Różnice zachodzą w obrębie fraz i zdań muzycznych jako jednostek większych.

Rozbiór zdania muzycznego, jakie tworzy chociażby pierwsza strofa pieśni „Miała matka...” wygląda następująco:

[(1 takt + 1 takt)] + [(1 takt + 1 takt) + (1 takt + 1 takt) +
+ (1 takt + 1 takt)]



tekst:

Miała matka dwie sieroty,
Chłopiec starszy, siedmiolatek,
Jak aniołek jaki złoty,
Co otwiera drzwi do chattek. (w. 43—46)

Materiał językowy każdej zwrotki składa się natomiast z 1 — zdania pojedynczego rozwiniętego i 1 — zdania złożonego. Intonacyjnie tworzy frazę złożoną z 4 pełnych członów (antykadencja i kadencja) o działach intonacyjnych. Człony antykadencji i kadencji nie odpowiadają fałlowaniu frazy muzycznej: jedno, co je łączy, to zamykająca strofę ostatnia kadencja.

Wypada na koniec stwierdzić, że muzyka *Trzech pieśni...* i wielu innych utworów do słów Lenartowicza mimo pewnych analogii nie jest bynajmniej muzyką ludową opartą na znanych motywach. Są to kompozycje o wiele kunsztowniejsze od przytoczonych kompozycji ludowych, doskonale odpowiadające treści wyrażonej słowami i tworzące właściwy doń nastrój.