

PIEŚŃ UJDZIE CAŁO.

O LUDOWYM JĘZYKU POETYCKIM

(Jerzy Bartmiński)

Język pieśni a potoczna gwara

Nestor polskich folklorystów Julian Krzyżanowski, napisał o pieśni ludowej, że „żyjąc w środowisku wiejskim, chłopskim, utrzymywała się z istoty rzeczy na podłożu gwar w całej ich różnorodności”¹. Dlatego w naszej publikacji pieśni lubelskich znalazł się obszerny rozdział poświęcony charakterystyce gwar Lubelszczyzny. Ale jest prawdą, że równocześnie język pieśni pod wieloma względami odstaje od potocznej gwary, ma wiele cech swoistych, i żadną miarą nie można go utożsamiać z potoczną mową ludową. Pieśni należą do sfery sztuki słowa, pełnią nie tylko funkcje życiowe, zabawowe, obrzędowe, kultowe, ale też estetyczne.

Przyjrzyjmy się przykładowo pieśni sobótkowej, zapisanej w roku 1962 od Heleny Gacanowej, mieszkanki Łuszczowa pod Lublinem (w naszym zbiorze nr 379):

*Plynie colnicek po rzyce,
tuży Jasieńko po dziwce.
A po jakiej? Po takowej,
po Marysi Szewcakowej.
Zabij esie, utopi esie.
na stożeńce powiejs esie.
Na stożeńce, na jedbawnej,
po Marysi, po nadobnej.*

Sprawdzono dokładnie (w rozmowie z wykonawczynią), że lokalna gwara nie zna wyrazów *colnicek*, *tuży*, *takowa*, *nadobna* – mówi się, że ktoś *tęskni*, że to *taka piękna* (np. panna), w czasownikach dopuszcza tylko formy typu *zabija się*, *utopie się*, *powiejsie się*, tj. z akcentem na trzeciej, a nie drugiej sylabie całego wyrażenia; używa się zdrobnienia *stążeczka*, a nie *stążeczka*. Podobnie jest z innymi pieśniami, których język skonfrontowano ze sposobem mówienia wykonawców. Wyniki takich analiz porównawczych zawiera książka *O języku folkloru*². Podstawowe zawarte w niej tezy (w dużym skrócie) są następujące:

1) Teksty pieśni (jak wszystkie teksty folkloru) w odróżnieniu od doraźnych rozmów i wypowiedzi sponta-

nicznych, są powtarzane, odtwarzane z pamięci (zawsze z pewnymi modyfikacjami), należą do tzw. **klisz językowych**. Są zrytualizowane w tym sensie, że są jako pewne całościowe twory wpisywane w sytuacje okolicznościowe, zwyczajowe, obrzędowe. Realizują pewne powtarzalne wzorce tekstowe.

2) Pieśni to utwory **poetyckie** w szerokim sensie tego słowa. Cechuje je dominacja funkcji estetycznej nad komunikatywną. Podstawowym środkiem wyrazu jest poetycka formuła.

3) Pieśń ludowa należy do poezji **melicznej**. W pieśni współdziała słowo i muzyka; w tekstach wierszowanych (pieśniowych, ale nie tylko) narzucane są językowi wymogi rymowe i rytmiczne.

4) Język pieśni (i innych gatunków folkloru) jest geograficznie bardziej ujednolicony niż gwara potocznie używana, jest **ponaddialektalny**, jest **interdialektem**. Granice, o których była mowa w rozdziale poprzednim, w tekstach pieśni nie obowiązują, bo pieśni wędrują.

Omówimy je nieco szczegółowiej po kolei.

Wzorce budowy tekstów i ich motywacja sytuacyjna

Teksty pieśni ludowych – podobnie jak teksty różnych innych gatunków tradycyjnego folkloru – mają strukturę funkcjonalną, przystosowaną do mechanizmów przekazu ustno-pamięciowego. Są tworzone i przekazywane (podtrzymywane w pamięci) jako pewne schematy tematyczne i strukturalne, odpowiadające warunkom ustnego nadawania i słuchowego odbioru. Operują rozpoznawalnymi wzorcami, opartymi na pojęciu kompleksu i kolekcji – „pętli semantycznej” – ekwiwalencji i opozycji, koncepcie lustrzanego odbicia czy na koncepcie liczbowym.³

Przykładów kompozycji opartej na zasadzie **pętli semantycznej** dostarczają zwłaszcza pieśni obrzędowe – kolędnicze i weselne, jak np. piękna kolęda Kolbergowska

¹ SFP, s. 133.

² Bartmiński 1973.

³ Przedstawiła je Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska w książce pt. *Wzorce tekstów ustnych w perspektywie etnolingwistycznej* (2007).

Hej hej lelija czy kolęda z Ulowa *Chodzi Pan Jezus po waszym poleniu*. (nr 123A).

Pętla semantyczna pozwala na swobodne rozbudowywanie tekstu przez mnożenie wybranych motywów, które niosą pewne treści szczególnie dla wykonawcy znaczące pod względem emocjonalnym. Tak jest w popularnej pieśni żołnierskiej o śmierci żołnierza (*Od ruskiej granicy wojska zaciągają*, nr 2449), w której żołnierz wyobraża sobie, że dziewczyna opłakiwać go będzie *przy śniadaniu, przy obiedzie i przy wieczery* (warianty z okolic Janowca, 2449C i E, od Abramowa 2449H), że nie zechce żadnego innego, choćby kandydatów było *jak na polu owsa / maku / liści / trzciny / ostu, jak na morzu piany, jak na gruszy gruszek* (wariant od Abramowa 2449H) itp. Konsekwentne stosowanie tej zasady pozwala na dowolne wydłużanie tekstu, ale niekiedy prowadzi do rozsadzenia go od środka i rozmycia (jak w wariacie 2449H).

W procesie wykonywania teksty są często skracane przez wykonawców. Niektóre zapisy były mechanicznie urywane w trakcie nagrań.⁴

Ukryta dialogowość

Nie jest w pieśniach ludowych odróżniana **mowa niezależna** i zależna. To problem do osobnego omówienia, bo stwarza kłopoty przy zapisie: kto co mówi?

*Na środku pola stoi topola,
powiedzże mi, moja Maryś, czy będziesz moja?*

Czy pierwszy wers jest wprowadzeniem od narratora, czy już wypowiedzią kawalera?

W kolędach z cyklu „rozmowy” z Maryją, z Józefem, ze św. Janem – w incipitach pojawiają się apostrofy i pytania wypowiedziane przez nieujawnionego bliżej narratorki-wykonawcy, przemawiającego niejako spoza przestrzeni tekstu, a więc mające status pytań „deliberatywnych” stawianych jakby samemu sobie dla wprowadzenia określonego tematu:

*O Józefie! Powiedz nam gdzie się Jezus narodził?
Gdzie porodziła Pana Jezusa Panna Maryja?*

Odpowiedzi na te pytania są już autoryzowane, przypisane do określonych postaci. Płynność granic między poszczególnymi kwestiami dialogowymi w pieśni ludo-

wej jest tak duża, że można mówić ogólnie o wyrazistej tendencji do unieważniania rozróżnień między nimi, czy lepiej: nieustanawiania granic, zrównywania kwestii różnych podmiotów mówiących. W efekcie mamy do czynienia jakby z monologiem prowadzonym z perspektywy jakiejś nadrzędnej świadomości, jakiegoś „hiperpodmiotu” (z którym może łatwo utożsamić się aktualny wykonawca pieśni, dopuszczający tylko w ograniczonym zakresie do głosu poszczególne postaci). Dlatego na przykład pieśni o miłości, referujące przeróżne zdarzenia, a więc mające zdawałoby się charakter epicki, w istocie funkcjonują lirycznie, wykonawca pieśni na zasadzie empatii przejmując rolę postaci, o których w tekście mowa. Dlatego w odnośnym dziale połączono pieśni miłosne i pieśni o miłości.

Wyznaczniki poetyckości: powtórzenie – paralelizm – symbol

Najważniejsze ludowe środki poetyckie to powtórzenie, paralelizm i symbol. Powtórzenie jest najprostszym sposobem realizowania poetyckiej zasady ekwiwalencji jednostek sąsiadujących⁵. Paralelizm jest semantyczną odmianą powtórzenia. Symbol jest zredukowanym paralelizmem. Współdziałanie tych trzech środków możemy obserwować zwłaszcza w pieśniach weselnych:

*Oj, kołem, kołem, kołem jasne słoneczko schodzi,
nasza Marysia, nasza nadobna, do ślubu już odchodzi.*

(Przypisówka nr 615D; podobne zapisy z innych wsi z pod numerem 615, w weselu zamojskim nr 926B).

Zakukala kukaweczka za borem,

zapłakala młoda Zosia za stołem. (Rozkopaczew, nr 773A)

Powtórzenia są stylową dominantą folkloru⁶. Powtórzenia strof, wersów, wyrazów - są wielofunkcyjne. Zwalniają i wręcz zatrzymują semantyczny tok wypowiedzi, tworzą czas obrzędowy, mityczne „wieczne teraz”. Ich domeną są gatunki obrzędowe i poezja magiczna, w których najlepiej widać związek powtórzeń z sytuacją wykonawczą tekstu. Intensyfikując wybrany element tekstu, skupiają na nim uwagę. Służą też rytmizacji, zabezpieczają

⁵ Sformułowanej przez Romana Jakobsona (1960).

⁶ Jan Stanisław Bystron w książce *Artyzm pieśni ludowej* (1921) dostrzegł w powtórzeniach nie tylko prostotę („prymitywizm”) konstrukcji, ale też specyficzne walory „światopoglądowe”. „Początkiem poezji jest powtarzanie” pisał, zwracając szczególną uwagę na rolę zwrotek refrenowych z jednym wyimiennym członem (ojciec, matka, brat, siostra) w tekstach obrzędowych.

⁴ Etnomuzikolodzy nagrywali często tylko pierwsze strofy pieśni jako wystarczające do uchwycenia melodii. W okresie akcji zbierania folkloru w l. 1953-1954 robiono tak ze względu na konieczność oszczędzania drogich płyt i taśm, potem ta praktyka już nie miała racji bytu, ale utrzymywała się siłą przyzwyczajenia.

spójność tekstu, sygnalizują początki strof i całego utworu. Przekazują semantyczną informację o długotrwałości zdarzenia (*idzie, idzie*). Powtórzenie czasownika w rozkaźniku, np. w kolędzie życzącej: *Wyjdźże, wyjdźże, panie gospodarzu*, ma funkcję retoryczną, impresywną.

Najogólniejsza kulturowa funkcja powtórzeń wiąże się z nastawieniem kultury ludowej na potwierdzanie tożsamości, na identyfikację z idealnym wzorcem. Taki charakter właśnie mają tautologie: *młody młodzieniec, pełne pełniczki; zielinek się zieleni, grudzień ziemię grudzi, tańcowadło tańcuje, kukaweczka kuka, wesele się weseli, wisa wisi; dziewczyna równa równianki, lupie lupeczki, poślubia ślub, chłopiec wojuje wojenkę, nocuje nockę, darzy darem*. Konstrukcje takie sytuują obiekt w idealnym świecie, gdzie każda rzecz jest zgodna ze swoją najgłębszą istotą, spełnia się, wykonuje to, co do niej należy.

Z tendencją do powtórzeń tautologicznych idzie w parze tendencja do nominalizacji wyrażen jakościowych (przydawek i przysłówków), np. *A wy druhnicki, wy niewiernicki, niewiernie ji służycie* (w pieśni nr 775).

Paralelizm jest semantyczną odmianą powtórzenia, przekazującą istnienie podobieństwa (w pierwotnej postaci może nawet identyczności) przy pozorach inności. Jego filozoficzną podbudową jest animizm, tj. wiara w jedność życia w Kosmosie i odczucie mistycznej więzi człowieka z całym otaczającym go światem przyrody. Podstawą porównania jest akcja, działanie, w przyrodzie z jednej strony, w świecie człowieka z drugiej: *leszczyna szumi – dziewczyna płacze; słońce idzie górą po niebie – młoda idzie do ślubu*, ale też pewna sytuacja: *gorzeje lipka i jawor – dziewczyna i chłopiec płoną miłością; kalinę wycinają - dziewczynę obmawiają*. Podstawą może być też pewna wiedza czy przekonanie, np. w erotykach ludowych zestawianie kobiety z ziemią, roli z dziewczyną:

Oj, co mi po tej roli, kiej się nie zieleni,

oj, co mi po dziewczynie, kiej się nie czerwieni.

Rozwój obrazowania ludowego prowadzi, z jednej strony do wytworzenia paralelizmu „czysto formalnego”, mechanicznego, częstego w nowszych tekstach ludowych zdradzających tendencje dekadencje (*Szeroka woda na Wiśle, powiedz mi, Kasiu, co myślisz*), z drugiej zaś strony, co jest ciekawsze, poprzez redukcję jednego członu paraleli do uformowania swobodnego kodu **symbolicznego** (paraleliczno-symbolicznego):

Myślałaś, Marysiu, że to miesiąc wschodzi,

a może to Janek pod okienkam chodzi. (pieśń nr 521).

Symbolika pieśni jest oparta na myśleniu w kategoriach paraleli, podobieństwa między widzialną sferą konkretnych przedmiotów a niewidzialną sferą wartości ukrytych, jest więc symbol niejako paralelizmem zredukowanym do jednego członu. Sens symbolu jest czytelny tylko na tle całego systemu obrazowania, a nawet szerzej – całego kontekstu kultury.

Kod ten operuje symbolami statycznymi i dynamicznymi, zdarzeniowymi, bardziej złożonymi: Drzewo jest w kolędzie noworocznej symbolem świata, złoto symbolizuje szczęście i świętość, groch – płodność itd. Kalina, lipka, łączka zielona w pieśniach miłosnych funkcjonują jako symbole dziewczyny, jawor, dąb, gołąb – symbole kochanka. Picie wody przez konia – jest poetyckim obrazem aktu miłosnego: *Nie pij, koniu, wody, bo skalamucona, nie kochaj dziewczyny, bo zbalamucona*.

Szczególnie znaczącą dziedziną ciągłej żywotności kodu symbolicznego są kolędy „dunajowe” z motywami dunaju, wianka, złotego pierścienia, bujnych wiatrów (kawalerów, nr 136) oraz ludowe pieśni zalotne i miłosne:

Na piecu oral, żyto siał,

ona płakała, on się śmiał.

Albo:

Jaś koniki poił, Kasia wodę brała,

on sobie zaśpiewał, ona zapłakała.

Analiza systemu symbolicznego w erotyku ludowym odkrywa w nim kilka stałych ciągów obrazów i zdarzeń, pozwalających o miłości fizycznej mówić za pomocą obrazów orki, siewu, zbierania owoców, tańca i gry na instrumentach, jedzenia, niszczenia odzieży, zadawania ran – oraz odpowiadających tym zdarzeniom przedmiotów, takich jak rola i pług, łączka i kosa, skrzypce i smyczek, koszyk i żołądź itd.⁷ Swoiście rozumianym systemem symboli operuje ludowy sennik.⁸

Bazując na mowie potocznej i operując ogólnym słownictwem potocznym, słowami takimi jak *ja, ty, dziewczyna, koń, ptak, las, kalina, kochać*, pieśń nadaje im status znaku poetyckiego, o bogatej i złożonej semantyce. Ponadlokalne leksykalne poetyzmy są stosunkowo nieliczne, należą do nich wyrażenia takie, jak *kować, nadobny, wrony* (koń), *malowany* (dwór), *bujny* (wiatr).⁹

⁷ Bartmiński 1974a, Wężowicz-Ziółkowska 1991.

⁸ Niebrzegowska 1996a.

⁹ Więcej o tym Bartmiński 1973.

Wiersz ludowy – wiersz meliczny

Wiersz ludowy jest w swoich najstarszych formach wierszem zdaniowym, tzn. podział na zdania i człony składniowe stanowi o segmentacji na poziomie metrycznym.¹⁰ Tak są budowane najstarsze pieśni obrzędowe, np.

*Pod progi, nase państwo młode pod progi,
jak ji starego tak i małego podyjmajcie pod nogi.* (Kolonia Stara Wieś nr 589A);

*A gdy bādziamy tego "obiadu zazywać,
a dajze nam, Panie Jezusie z Najświętsu Panno prze-
żegać.*

*O przezegnoj nom, Panie Jezusie z Najświętsu Panno,
przezegnoj,*

Oj, dolu daj tem dwojgu ludziom, dolu daj. (Żerdź, nr 640).

Najdłuższe wersy mają 17 sylab:

A u sokola zlociste kola, u sokolicy kosy,

oj, nie użyje żadna synowa u świekry matki rozkoszy. (nr 4198).

Wyrównywanie liczby sylab w wersach (wprowadzenie systemu sylabicznego i rymów) to zjawisko wtórne, choć z czasem dominujące, idące w parze z coraz silniejszą rytmizacją tekstów pieśni, ich utanecznieniem.¹¹ Kolberg zwykle zapisywał przyśpiewki jako teksty czterowersowe 6-sylabowe, rymowane wedle schematu *abcb*, więc np.

Oj, mój ty mocny Boże,

da, służyłam we dworze,

oj, żaden mi się dworak,

da, podobać nie może.

Jednak jeśli przyjąć za Furmanikiem, że wiersz ludowy zachowuje w swoim zasadniczym ukształtowaniu charakter zdaniowy, czyli że najważniejszy i najgłębszy jest podział oparty na rozczłonkowaniu składniowym, to uzasadniony jest inny zapis:

Oj, mój ty mocny Boże, da, służyłam we dworze,

oj, żaden mi się dworak, da, podobać nie może.

W istocie więc mamy tu w śpiewie dwa wersy (frazy) 14-sylabowe, a po odjęciu melicznych interiekcji (*oj, da*) dwa wersy 12-sylabowe; drugi wiersz jeszcze się nie rozpadł.

Jak zapisywać:

Krakowiaczek jeden miał koników siedem,

jak poszedł na wojne, został mu się jeden. (nr 295)

czy: *Krakowiaczek jeden*

miał koników siedem,

jak poszedł na wojne,

został mu się jeden.

Podobnie dwuznaczną sytuację mamy na przykład w kołysance z Glinnika (1891H). Jak rozczłonować graficznie tekst: *Uśnijże mi uśnij, albo mi urośnij, może mi sie przydasz w pole wolki wygnąć. A moje gąseczki nie narobią szkody, pójdą do jeziora, napiją sie wody?*

Możemy pierwszy odcinek zapisać jako czterowers – ze względu na rymy (co prawda tylko przybliżone), ale poniekąd wbrew rozczłonkowaniu składniowemu:

Uśnijże mi uśnij,

albo mi urośnij,

może mi sie przydasz

w pole wolki wygnąć.

ale już drugi odcinek wyraźnie jest podzielony na dwa wersy, bo przemawiają za tym i rymy, i rozczłonkowanie składniowe:

A moje gąseczki nie narobią szkody,

pójdą do jeziora, napiją sie wody.

Z dwóch sposobów segmentowania tekstu na człony wersowe, poprzez rymy i wiązania składniowe wyrazów, ważniejsza od rymu składnia, zasada wers równa się zdanie, zdanie (grupa składniowa) tworzy wers. Natomiast jeśli idzie o rymy, nie można zapominać, że poetyka ludowych tekstów dopuszcza rymy wewnętrzne i chętnie wprowadza zestawienia bliźniacze typu *kwiecień-plecień, ptaszek-kregulaszek*, dziewczyna poszła *krajem-dunajem* itp. Właśnie ze względu na składniową spójność za lepszy uznajemy zapis w formie dłuższych, 12-sylabowych wersów, a więc np.

Mamciu moja, mamciu, sprawcie mi wesele,

bo mi sie rozwija w ogródeczku ziele. (nr 4002A)

Każdy wers jest osobnym, pełnym zdaniem, czego nie ujawniałyby (nie podkreślały) zapis tekstu w postaci czterech wersów:

Mamciu moja, mamciu,

sprawcie mi wesele,

bo mi sie rozwija

w ogródeczku ziele.

Już Windakiewiczowa zwróciła uwagę na tendencję do rozpadania się wierszy dłuższych na krótsze, praktykę Kolberga uznała za „bałamutną”.¹²

¹⁰ Windakiewiczowa 1913, Dłuska 1954, Furmanik 1956, Bartmiński 1987c.

¹¹ Zwracał na to uwagę K. Moszyński 1939.

¹² Windakiewiczowa 1913, s. 195.

Symbioza słowa i muzyki

Pieśń ludowa jest poezją meliczną, łączącą w jedną nierozdzieloną całość słowo i muzykę. Początkiem muzyki i śpiewu jest mowa ludzka, słowo mówione, żywe. Jego muzyczna wysokość, czas trwania i donośność, także rytm i pauza, zawierają w sobie kontury prozodyczne, która mogą przejść w recytację, przyjmując kształt melodii, stać się śpiewem, pieśnią.

Pieśń jest żywym, dynamicznym słowem. Źródłem dźwięku jest ciało śpiewaka – jego struny głosowe i rezonatory – piersiowy, gardłowy, ustny, głowowy – działające jak aerofony. Wszechstronnym instrumentem muzycznym jest ciało ludzkie. Można za Walterem Ongiem, autorem książki *Oralność i piśmienność* (1992) powiedzieć, że słowo żywe pochodzi od człowieka i do człowieka dociera, a dźwięk, który jest nośnikiem słowa, staje się równocześnie siłą tworzącą, energią, która uderza, porusza, przenika słuchacza, prowokuje reakcje, działa, bo dźwięki – zarówno językowe, jak muzyczne – spowijają słuchającego ze wsząd i niejako wlewają się do jego wnętrza, pochłaniają go i spajają z otoczeniem. Dają mu – jak pisze Ong – „poczucie doznawania i istnienia”.

W mowie, w rozkładzie akcentów, tkwi **rytm**¹³, rozpoznawalne są powtarzalne sekwencje sylab akcentowanych i nieakcentowanych, które w rozwiniętej i uporządkowanej postaci znajdują swój wyraz w pieśni i muzyce. Melodia, rytmy oparte na akcentach, a także pauzy współdziałają w tworzeniu fraz językowo-muzycznych. Ta sama sekwencja sylab, np. w kołysankach *lu lu lu lu lu lu*, może być rozczłonkowana rytmicznie na różny sposób, jako *lulu, lulu, lulu* (nr 1935B,E) albo *lulu lu, lulu lu* (nr 1935C), co oddajemy różnicując zapis.

Droga od prozodii językowej do muzycznej prowadzi przez wiele etapów. Kolejne etapy tej drogi to recytacja, skandowanie (dzisiejsze rapowanie) i melorecytacja. Między mową a śpiewem są usytuowane lamentsy pogrzebowe¹⁴, przemowy weselne¹⁵, powinszowania noworoczne i *szczodraki*¹⁶

Oracje mają formę nieregularnych wierszy o niepełnych rymach, w recytacji wykazują częściowo ustabilizowaną prozodię. Włodzimierz Dębski na użytek naszego tomu

¹³ Rytmicę pieśni ludowych gruntownie studium poświęcił Ludwik Bielawski (1970).

¹⁴ Zob. cz. II, s. 660-669, numery 1781-1802.

¹⁵ Zob. cz. II, s. 53-56, numery 491A-F.

¹⁶ Zob. cz. I, numery 25-49.

zapisał - za przykładem Kazimierza Wójcickiego – ich przybliżone brzmienie za pomocą nut (zob. nry 26, 38, 40, 43, 45, 47 48).¹⁷

Jeśli prozodia języka jest embrionalną postacią śpiewu, to sam śpiew, melodia pieśni jest zaczątkiem muzyki, jej naturalną i elementarną formą, która może się usamodzielić i zacząć funkcjonować odrębnie jako kod już niezależny od kodu werbalnego. W śpiewie dwa kody – werbalny i muzyczny – współistnieją i współdziałają z sobą, są do siebie przystosowywane. Ale można je rozłączyć. Pieśni bywają zapisywane bez melodii, jako poezja ludowa, a melodie mogą się oderwać od tekstu, a jeden i ten sam tekst może być śpiewany na różne melodie. Melodię można nucić bez słów, można ją zagrać na instrumencie. Wiele melodii instrumentalnych – jak weselny *chmiel, reczka* – jest rozpoznawanych jako melodie znanych pieśni. Melodie te wchodzą już w obszar muzyki instrumentalnej, podlegającej własnym prawom i zasadom organizacji.

Meliczność tekstu pieśni można obserwować na różnych poziomach: fonetycznym, leksykalnym, składniowym.

/1/ **Fonetyka śpiewu ludowego**. W śpiewie ludowym określanym jako „biały”, samogłoski przyjmują barwę zbliżoną do neutralnej, centralnej samogłoski /æ/. Tak śpiewała Józefa Pidek z Bychawki:

*W konie drożyna w konie,
w konie drożyna w konie,
bo już miziutko słonie.
Bo księdza nie zastanieme,
księdza nie zastanieme
ji ślobu nie weźnieme.* (Bychawka nr 596D)

Wysokie samogłoski *i, y* zbliżają się do *e*, samogłoska *u* zbliża się do *o*: *drożyna* (drużyna), *ślobu* (ślubu), *zastanieme, weźnieme* (zastaniemy, weźniemy).

/2/ U śpiewaków ze wschodniej Polski – i tylko u nich – ciekawym środkiem melizacji wymowy jest **jotacja**, która wedle Bogatyriewa jest cechą śpiewu słowiańskiego w ogóle.

Zespół z Jakówek podlaskich na FKİŚL w Kazimierzu śpiewał w roku 2005 np. *Ja swaty przyjechali = a swaty przyjechali*. Zespół z Zanolinia woj. lubelskie w pieśni korowajowej:

*Na dolinie rosno-j duby,
dawajcie nam kociuby.*

¹⁷ Wcześniej jego transkrypcje *szczodraków* z Karczmisk i Spiczyna zostały opublikowane w tomie *Kołodowanie na Lubelszczyźnie*, s. 49-53 i 58-59.

Horbata-j zaczęła,
zubata zamisła,
wysoka-j czarnojoka,
do pieca-j wsadził.¹⁸

/3/ Funkcje meliczną mają **przesunięcia akcentu** (transakcentacje), czy częściej zachowanie archaicznych akcentów paroksytonicznych w zestrojach wyrazowych, jak np.

Chodziła po lesie, nie zarosił asie,
*dała chłopcu buzi, nie zawstydził asie.*¹⁹

/4/ Pieśń operuje swoistym **słownictwem melicznym** – refrenami i przyśpiewami. Ich struktura głoskowa odbiega od struktury dźwiękowej zwykłych wyrazów w języku, są bardziej meliczne, pełnią funkcję instrumentacyjną. W *Lubelskiem* Kolberga najczęściej były to takie wyrazy-interiekcje, jak *oj, da, ej, hej, lado, lelum, dana, dyna, hoc, hu, ha, data, datar, detom, e, ram, ta* – i ich kombinacje w rodzaju: *oj da, oj lado lado, hej nam hej, lelum lado, hu a ha, ram ta dana* itp. Przyśpiewy i refreny mają swoją specyfikę gatunkową i regionalną, np. przyśpiew *Hej nam, hej!* od XVIII wieku (*Kantyczka karmelitańska*) jest rozpoznawalny jako sygnał kołеды życzącej, *lado lado* – pieśni weselnej, *dana dana* – jako wyznacznik przyśpiewki (stąd też lubelska nazwa tego gatunku – *danajki*) itd.

/5/ Stosowanie rozbudowanego **systemu powtórzeń**.

Powtórzenia – o których była już wyżej mowa – pozostają w szczególnym związku z muzyką. W pieśni mamy dwa typy powtórzeń: **meliczne** związane ze śpiewem (są one eliminowane, kiedy tekst jest recytowany), nazywam je repetycjami; i **semantyczne**, które nie zależą od śpiewu, lecz służą stylistycznej organizacji (rytmizacji), dotyczą więc samej tkanki słownej (nazywam je reduplikacjami) i zachowują się przy recytowaniu tekstu pieśni.

Na przykład Eugeniusz Psiuk z Rozkoszówki śpiewa:
Na środku pola stoi topola,

powiedzże mi, moja Maryś, czy będziesz moja,
powiedzże mi, moja Maryś, czy będziesz moja?

ale inna wykonawczyni, redukuje takie powtórzenia, choć wie, że w drugim wersie można je wprowadzić, tłumaczy: „To po dwa razy, a ja będę po raz”. Repetycje sami śpiewacy traktują jako coś zewnętrznego i eliminują przy dyktowaniu tekstu pieśni do zapisu, podczas gdy reduplikacje są nieusuwalne przy recytacji tekstu, bo na-

ruszałoby to jego budowę wierszową.²⁰ Pieśń weselna nr 615C ma postać śpiewaną:

Kołem, kołem, słoneczko jidzie,
słoneczko jidzie,
nasza Manusia do ślubu jidzie,
nasza Manusia do ślubu jidzie.
Jidzie, jidzie, rączki podnosi,
rączki podnosi,
Pana Jezusa "o szczęście prosi,
Pana Jezusa "o szczęście prosi. [...]

a wersja recytowana tegoż tekstu brzmi (repetycje pominięte, reduplikacje podkreślone):

Kołem, kołem, słoneczko jidzie,
słoneczko jidzie,
Jidzie, jidzie, rączki podnosi,
Pana Jezusa "o szczęście prosi.

Dla regionu lubelskiego – i całej wschodniej Polski – charakterystyczne są repetycje pierwszego a nie drugiego wersu, np.

Zstąpże, Boże, z nieba,
Zastąpże, Boże, z nieba,
bo nam cie dziś potrzeba. (nr 512, Piotrków).²¹

Repetycje muzyczne i rytmizujące reduplikacje są tak dla pieśni ludowych znamienne, a przy tym tak zmienne w wykonaniu, że przyjęliśmy w całym tomie *Lubelskie* zapisywać je bez skrótów, dla wizualnego uwidocznienia rzeczywistej budowy tekstów, ujawniającej się w całej pełni tylko w rzeczywistym wykonaniu.²²

Bibliografia:

Bartmiński 1973, 1974a, 1987c; Bielawski 1970; Bystron 1921; Dłuska 1954; Furmanik 1956; Jakobson 1960; KnL, s. 49-53 i 58-59; Moszyński 1939; Niebrzegowska 1996a; Niebrzegowska-Bartmińska 2007; SFP, s. 133; Wężowicz-Ziółkowska 1991; Windakiewiczowa 1913.

²⁰ O tym szczegółowo zob. Bartmiński 1987c.

²¹ Podobnie jest w pieśniach z Bychawki 509, 519ABD, z Kolonii Stara Wieś nr 519C, 527, Wojciechowa 519E, Krzczonowa 523B, 526, Rozkopaczewa 568, Karczmisk 581A, Nasutowa 581C, Minkowic 581D, Spiczyna 581E, Bęczyna 581F i in.).

²² Wynikające z takiej konwencji zapisu rozbudowanie tekstu w zapisie pionowym jest rekompensowane przez wydłużenie wersów w zapisie poziomym.

¹⁸ Notatki własne (zeszyt jurora 2005, str. 42, nr 53).

¹⁹ Taki sposób wymawiania był znany w historii języka polskiego.