

Anna Tryksza

DOI 10.15290/sw.2022.22.09

Instytut Filologii Polskiej

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

tel.: +48 507198506

e-mail: anna.tryksza@mail.umcs.pl

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1123-5748>

Muzyczność (w) poezji. W kręgu Mickiewiczowskim i Moniuszkowskim

Słowa kluczowe: poezja romantyczna, muzyczność, wiersz, śpiewność, Stanisław Moniuszko

Wstęp

W jednej ze swoich książek poświęconych związkom literatury i muzyki Andrzej Hejmej stawia zasadnicze pytania: „Jak literatura uwodzi muzykę? A jednocześnie – jak muzyka używa literatury? W jakim celu tekst muzyczny adaptuje tekst literacki? I jak wygląda ich współistnienie?” Autor dodaje również: „Te pytania są pozornie tylko proste, bo przecież nie znajduje się na nie uniwersalnej odpowiedzi.”

Powyższe zagadnienia staną się przedmiotem rozważań w niniejszym artykule. Prezentowany punkt widzenia ma charakter literaturoznawczy, a badania dotyczą tekstów poetyckich, które wchodzi w relacje z muzyką. Podejmowane więc będą kwestie teoretyczne dotyczące *muzyczności* (w) poezji, jak również analityczne, skoncentrowane na ogólnie pojętej poetyce dzieła literackiego. Będą to głównie sprawy genologii, stylistyki i wersyfikacji, które predestynują lub nie tekst poetycki do wejścia w związek z muzyką. Kwestią istotną staną się więc pytania o źródła owej potencji językowej. Czy każdy tekst poetycki takową potencję posiada, a jeśli tak, czy są one sobie równe. Czy owa potencja pomaga, czy raczej eliminuje utwór jako ten lepiej

nadający się do wykonania z muzyką. A w związku z powyższym, czy to właśnie ta potencja językowa mogła decydować (wpływać) o wyborze (na wybór) tych, a nie innych utworów poetyckich jako najlepiej nadających się do muzycznej adaptacji przez Stanisława Moniuszkę? To jest wstępny zarys hipotez ściśle powiązanych z literaturoznawczymi badaniami kwestii muzyczności, śpiewności, które wywodzą się z różnego typu uporządkowań językowych, a obecne są w utworach poetyckich.

Materiał badawczy stanowić będą wybrane utwory poetów z tzw. kręgu Mickiewiczowskiego/litewskiego/wileńskiego¹, których utwory zaadaptował Stanisław Moniuszko w swoich dziełach muzycznych. Uwaga będzie skupiona na utworach dużo rzadziej niż teksty Adama Mickiewicza czy Józefa Ignacego Kraszewskiego omawianych w tymże kontekście. Wzięta zostanie pod uwagę twórczość Jana Czeczota, Aleksandra Chodźki, Antoniego Kolankowskiego, Teofila Lenartowicza, Józefa Massalskiego, Wincentego Pola, Jana Prusinowskiego, Władysława Syrokomli (właśc. Ludwik Władysław Franciszek Kondratowicz), Stefana Witwickiego, Jana Zachariasiewicza (pseud. Maciej Łomża), czy Józefa Bohdana Zaleskiego. Materiał przykładowych analiz lub uwag genologiczno-wersyfikacyjnych stanowić będą utwory wspomnianych powyżej poetów: *Dalibógże* (Józef Massalski); *Dary* (Wincenty Pol); *Dumka wygnańca* (Teofil Lenartowicz); *Dumka, Kozak, Prząśniczka, Słoneczko* (Jan Czeczot); *Gdyby kto mnie kochał szczerze, Morel* (Aleksander Chodźko); *Grajek* (Antoni Kolankowski); *Kolęda, Pieśń wieczorna, Melodie z domu obłąkanych* (Władysław Syrokomla); *O matko moja* (J. Prusinowski); *Wieszcz oratorium w dumach i dumkach* (J.B. Zaleski); *Wiosna, Piosnki sielskie* (Stefan Witwicki); *Złota rybka* (Jan Zachariasiewicz), wzięte pod uwagę ze względu na ich reprezentatywność wobec romantycznej poezji melicznej i upowszechnienie wynikające z symbiotycznego związku z muzyką Moniuszki, która niejako dała tym utworom drugie życie oraz popularność.

Powyższe utwory pochodzą ze zbioru Stanisława Moniuszki „Śpiewnik domowy”². To ważny kontekst dla omawianego tu zagadnienia muzyczności (w) poezji i zostanie on rozwinięty w dalszej części artykułu. Na wstępie

¹ W różnych opracowaniach pojawia się różne nazewnictwo. Por. R. Okulicz-Kozaryn, *Stanisław Moniuszko w szkole litewskiej*, [w:] *Życie – twórczość – konteksty*, Warszawa 2019.

² Pełen zestaw informacji dotyczących autorów i ich utworów wykorzystanych przez Moniuszkę w „Śpiewnikach domowych”, łącznie ze statystyką pokazującą częstość sięgania po utwory konkretnego poety, można znaleźć w artykule Z. Stępniaaka, *Na kulturowej granicy Polski i Białorusi – inspiracje literackie i wartości artystyczne: Śpiewnika domowego Stanisława Moniuszki*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2017, t. 17, s. 383–387. [online] file:///C:/Users/Ania/AppData/Local/Temp/SW_17_2017_Z.Stępniaak_Na_kulturowej-granicy_Polski_i_Bia%20orusi-1.pdf [dostęp: 05.06.2022].

warto tylko przypomnieć powszechnie znane fakty opisane w *Encyklopedii muzycznej* PWM. Można tam znaleźć informacje, że pierwsze pieśni Moniuszko zaczął gromadzić po 1840 roku. W 1843 roku ukazał się „I Śpiewnik domowy”, zrecenzowany przez Józefa Ignacego Kraszewskiego w „Tygodniku Petersburskim” (1844 nr 50) oraz przez Józefa Sikorskiego (anonimowo) w „Bibliotece Warszawskiej” (IV, 1844). Prawdopodobnie pod koniec 1845 został wydany „II Śpiewnik domowy”, a na początku 1846 wyszło 9 pieśni Moniuszki jako wkładka nutowa do poematu *Witolorauada* Kraszewskiego. W latach 50. wyszły następne dwa śpiewniki: III – 1851, IV – 1855, a także drugie wydanie Śpiewnika I i II. W 1858 – podczas podróży Moniuszki po Europie – został wydany „V Śpiewnik domowy”. Następne Śpiewniki z cyklu wyszły już po śmierci Moniuszki (w 1872). [Encyklopedia muzyczna, online] To łącznie 12 zeszytów.

Moniuszce przy tworzeniu „Śpiewnika domowego” towarzyszyła potrzeba rozwoju kultury śpiewu domowego z naciskiem na ich narodowy charakter. Zakup pierwszego zbioru był możliwy dzięki prenumeracie, do której Moniuszko zachęcał w napisanym przez siebie prospekcie zamieszczonym na łamach „Tygodnika Petersburskiego”. Zostało tam wyrażone *credo* artystyczne kompozytora, które stało się podstawą jego twórczości pieśniarskiej. Czytamy tam:

Śpiewnik mój zawierać będzie zbiór śpiewów na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu. Wiersze – starałem się wybierać z najlepszych naszych poetów, a mianowicie: „Piosenki sielskie” tudzież „Piosnki wieśniacze znad Niemna” w nim umieściłem, będąc tego przekonania, że te utwory poetyczne najwięcej na sobie charakteru i barwy krajowej okazywały. Nadto poważylem się jeszcze doświadczyć zupełnie nowej u nas formy śpiewu, którą w opowiadaniu naiwnym o „Dziadku i babie” w rodzaju baśni gminnych usiłowałem objawić. Z tych zatem względów i śpiewnik mój może obudzić na swą stronę jakiś interes. Bo jeżeli piękne poezje połączone z piękną muzyką zdolne są otworzyć sobie wstęp do ucha i serca najmniej muzycznego, to nawet słabsza muzyka, która się mniej szczęśliwie uda, przy poezji celującej zyszcze dla siebie pobłażanie; a to, co jest narodowe, krajowe, miejscowe, co jest echem dzieciennych naszych wspomnień, nigdy mieszkańcom ziemi, na której się urodzili i wzrosli, podobać się nie przestanie. Pod wpływem takiego natchnienia układane śpiewy moje, chociaż mieszczące w sobie różnego rodzaju muzykę, dążność jednak i charakter mają krajowy [Jachimecki 1961, 43–44; online].

Jak sam Moniuszko podkreślał, materią słowną jego „Śpiewnika” miały być najlepsze wiersze polskich poetów, które w ramach zastosowanego przez autora retorycznego toposu skromności, mają szansę udźwignąć ewentualne niedostatki muzyki. Bez wątplenia, wybór utworów poetyckich determino-

wały przede wszystkim kwestie *narodowe*, czyli promocja tego, co krajowe wyrażone na poziomie tematu, idei, motywów, stylu czy formy gatunkowej, jak również wyboru autora tekstu. Cóż jednak znaczyć może ogólnikowe, wartościujące, subiektywne kryterium „piękne poezje”. Dociekania tejże kwestii dotyczące nie będą wchodziły w sferę niemożliwych do weryfikacji subiektywnych wyborów kompozytora związanych z odczuciem tego, co piękne w poezji, lecz zostaną zogniskowane na tym, co w tekstach poetyckich może predestynować je na poziomie języka, struktury wierszowej, fonetyki, sylabicznego, prozodycznego uporządkowania, tematyki i inne do ich udatniejszego zsynchronizowania z muzyką (lub wręcz przeciwnie – nadmierna ich muzyczność może stanowić przeszkodę w wyborze właśnie takiego utworu poetyckiego), czy też zawierania w sobie owego muzycznego potencjału w stopniu większym niż inne dzieła polskich poetów-romantyków, rówieśników Moniuszki, a co też jednocześnie przez wytrawnego muzyka mogło być odczuwane jako *piękne poezje*.

1. Uporządkowania teoretyczne i terminologiczne

Na początek nieco porządkujących spostrzeżeń teoretycznych. Jak podkreślają badacze zjawiska, związki pomiędzy poezją (literaturą) i muzyką istniały jako problem od bardzo dawna, choć dopiero w ostatnim czasie (głównie lata 90. wieku XX i początek XXI wieku po dziś) rozwinęły się znacząco pod względem metodologicznym, terminologicznym i analitycznym. Kwestie tychże związków można rozpatrywać z różnych punktów widzenia, generalnie – z literaturoznawczego lub muzykologicznego, a szczegółowiej – biorąc pod uwagę kwestie mieszczące się w poetyce dzieła literackiego (wersologiczna, prozodyjna, genologiczna, kompozycyjna perspektywa). Rozszerzając, dodać należy możliwość osadzenia tychże spraw w obszarze badań interdyscyplinarnych, komparatystycznych lub też – według najnowszych propozycji – w obrębie komparatystyki interdyscyplinarnej (badania amerykańskie i zachodnioeuropejskie), komparatystyki literackiej z oddzielającą się intersemiotyką i transemiotyką [Hejmej 2012, 18; online].

Związki sztuk zawsze nastęrczały badaczom wielu problemów i to wcale nie zostało umniejszone z biegiem czasu, czy wraz z rozwojem komparatystycznych badań, choć obecnie wiemy coraz więcej. Również uporządkowaniu uległy kwestie natury metodologicznej i poniekąd terminologicznej. W jakie relacje – w dużym uproszczeniu i schematycznie rzecz ujmując – może wchodzić poezja/literatura i muzyka jako dwie samodzielne, odrębne, operujące zupełnie innymi systemami znaków sztuki? Oczywiście, możli-

wości jest wiele, a niektóre z nich wcale nie są ani najpopularniejsze, ani najczęstsze, ani oczywiste. Andrzej Hejmej zwraca uwagę, że w nowoczesny sposób scharakteryzował te związki Calvin S. Brown w *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. Warianty związków literatury z muzyką są tam uporządkowane jako obszar: elementów wspólnych, przypadków współistnienia (muzyka wokalna), wpływów muzyki na literaturę oraz wpływów literatury na muzykę [Hejmej 2012, 16; online]. Równie istotny, z porządkującego relacje literatura–muzyka punktu widzenia (na niego też chyba badacze najczęściej się powołują), jest schemat Stevena Paula Schera [Hejmej 2012, 16; online], który generalnie wyróżnia badania muzykologiczne, literackie oraz przestrzeń wspólną nazwaną „muzyką i literaturą”. W praktyce jej przejawami, według autora, jest muzyka wokalna. Obszar, którym zajmuję się w niniejszym studium, dotyczy – odnosząc się do koncepcji Schera – tej ostatniej, traktującej muzykę i literaturę jako dziedziny równorzędne, wchodzące we wzajemne związki i zależności. Przy czym, utarło się, iż jest to obszar badań najbardziej oczywisty i budzący najmniej wątpliwości, co owocuje nikłym jego zainteresowaniem. Niestety, w kwestii jego oczywistości, jest zgoła inaczej, na co bardzo słusznie zwraca uwagę Agata Seweryn. W momencie, gdy utwór literacki wchodzi w związek z muzyką, jak dzieje się właśnie w muzyce wokalnej, ulega on transformacji, zmienia się, nie jest już tym samym utworem, którym był przed – istniejąc wyłącznie jako tekst literacki. Agata Seweryn przywołuje cenny komentarz Michała Bristigera, dotyczący teź kwestii, który pozwolę sobie przytoczyć ze względu na ważkość poruszanych kwestii:

Jest to tekst wzbogacony o nowe elementy brzmieniowe, tym razem już muzyczne, o kształcie nadanym mu przez kompozytora, w zależności od sposobu jego interpretacji. Ale w utworze muzycznym jest to już inny tekst, przekształcony, „transformowany” muzycznie. Dość wspomnieć, że niektóre jego wyrazy i większe części są zwykle w muzyce powtarzane, że zmienia się ilość i układ pauz, pojawia się nowy kontur intonacyjny itp. „Transformacja” tekstu literackiego staje się tym samym kluczowym zjawiskiem związku słowa z muzyką. Czym innym jest lektura krytyczna wiersza, a czym innym badanie wiersza transformowanego, którego tekst odnaleźć można jedynie w partyturze [Bristiger 1986, 22].

Wprawdzie nie tym mechanizmom transformującym utwór literacki w złożoną całość znakowo odmienną jest poświęcone niniejsze studium (zajmuje się tym we wspomnianej już książce Agata Seweryn), jednak są to w kontekście badań literacko-muzycznych zagadnienia na tyle istotne, że nie sposób je pominąć.

Patrząc na powyższe teoretyczne kwestie poprzez już bardziej konkretne sytuacje, można zauważyć cały szereg możliwości i komplikacji. Jako pierwszy może powstawać tekst literacki (z zamierzeniem muzycznej realizacji lub nie), a do niego tworzona jest muzyka i odwrotnie – najpierw tworzona jest muzyka, a do niego dopisywany jest tekst. Sam utwór poetycki może, choć nie musi, zawierać sugestię genetycznego związku z muzyką, np. poprzez muzyczne inspiracje twórcy, zamieszczenie w zbiorze „pieśni” lub także tytułowanie konkretnego/konkretnych utworów lub całego zbioru, inne sugestie genologiczno-kompozycyjne. Utwór poetycki, pomimo istnienia powyższych sugestii, może nigdy nie zostać zrealizowany z muzyką (zajmując obszar u Schera „literatura i muzyka”), choć tę potencjalność i niejako zaprogramowany przez twórcę związek, choćby w minimalnym stopniu, zawiera. Utwór muzyczny może w różnym stopniu palimpsestowo wykorzystywać tekst literacki³ niejako „czyszcząc” jego obecność i pozostawiając go jedynie jako kontekst, sugestię lub szczątkowy zapis, np. w postaci tytułu. Do utworu poetyckiego dołączano czasem zapis nutowy w funkcji mnemotechnicznej lub intersemiotycznej czy intermedialnej. Istnieje także zjawisko poezji sonornej (np. Ryszard Mieczysław Klisowski, *Wiersze sonorystyczne* 1998), czy ekwilibrystyczne eksperymenty polegające na tworzeniu utworu poetyckiego na bazie istniejącej już kompozycji muzycznej w ścisłym z nią związku (*Podróż zimowa* Stanisława Barańczaka), która staje się wyrafinowaną stylizacją intersemiotyczną, czy też transformacją intermedialną w muzycznym tekście literackim⁴. Przykłady tychże związków można by było mnożyć (więcej interesujących tego typu egzemplifikacji podaje Agata Seweryn w książce *Poezja nutami niesiona* poświęconej muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego), sygnalizując szeroki obszar refleksji teoretycznej, jak i konkretnych analiz zjawisk literacko-muzycznych.

O ile układ relacji literatura–muzyka w powyżej wskazanych generalnych, porządkujących ujęciach nie jest już tak bardzo wątpliwy (nie znaczy doskonały), o tyle problematyczna jest terminologia oraz ograniczona możliwość precyzyjnego definiowania samych zjawisk sytuujących się albo po jednej ze stron badanego materiału (albo literatura albo muzyka) albo w trudnej sferze „pomiędzy”. Stosowanie literackiej terminologii w badaniach muzykologicznych, czy też odwrotnie, zawsze będzie niosło ze sobą

³ Pisze o takich sytuacjach szczegółowo Andrzej Hejmej w przywoływanej już książce. Patrż: Hejmej A., 2012, *Muzyczność dzieła literackiego*. [online] file:///C:/Users/Ania/AppData/Local/Temp/Andrzej%20Hejmej%20-%20Muzyczno%C5%9B%C4%87%20dzie%C5%82a%20literackiego%20(2012).pdf [13.07.2022]

⁴ Tak to określa Andrzej Hejmej w wspomnianym wcześniej studium.

niedostatki, świadomość nieadekwatności, czy wręcz nieuprawnionego nadużycia oraz niedostosowania. Tak też jest z *muzycznością* poezji (literatury), czy też *muzyczności* w poezji (literaturze). Jak słusznie stwierdza Aleksandra Antczak-Zajdel: „*Muzyczność* literacka ma swój walor jedynie w obrębie utworu literackiego, a z perspektywy muzyki może stanowić tylko „quasi-muzyczność.” [Antczak-Zajdel 2007, 6] Czym w takim razie może być *muzyczność* (w) poezji? Pozostając, wstępnie, na wysokim poziomie ogólności, Andrzej Hejmej zauważa, że:

„*Muzyczność*” w badaniach literackich ma za zadanie sugerować pewien nieokreślony bliżej związek źródłowy między literaturą a muzyką, między danym autorem a kompozytorem, między jakąś estetyką literacką a estetyką muzyczną, między pewnymi aspektami dzieła literackiego a aspektami kompozycji muzycznej etc. [Hejmej 2012, 52; online].

W kolejnych etapach swoich rozważań autor doprecyzowuje, jak w praktyce widziałby realizację, a przede wszystkim poszukiwanie, identyfikowanie oraz opisywanie owej *muzyczności* (w) dziele literackim. Wskazuje jako zasadniczy kontekst obszar i narzędzia wypracowane w ramach poetyki dzieła literackiego. Do tej propozycji będę się w analizach odwoływać, dlatego zostanie ona poniżej przywołana:

Owe obszary badania, podległe przede wszystkim regułom poetyki, dla zachowania terminologicznego źródła określone zostaną kolejno w sposób jednolity jako: *muzyczności* I, II i III. *Muzyczność* I definiuje w tym świetle ogólnie, chociaż nieporównywalnie bardziej precyzyjnie od terminu w elementarnej postaci, wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii, świadomie kształtowane zarówno w związku z muzyką natury, jak i w mniejszym stopniu z muzyką kultury. *Muzyczność* II ogranicza się do poziomu tematyzowania muzyki, sposobów prezentowania (zwłaszcza deskryptywnych) aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim, ale także – akcydentalnie – przedstawiania muzyki w stanie natury. *Muzyczność* III dotyczy interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim, charakteryzuje jego mocno specyficzną referencjalność formalną, która odsyła do konstrukcji kompozycji muzycznej wiąże się *ex definitione* wyłącznie z muzyką kultury [Hejmej 2012, 61–62; online].

Aleksandra Antczak-Zajdel, podobnie jak wszyscy badacze zjawiska *muzyczności* w poezji/literaturze, zwraca uwagę na kłopotliwość użycia tego terminu i przywołuje zarówno paletę możliwych i często stosowanych synonimów obecnych w literaturze przedmiotu, jak i zwraca uwagę na poglądy innych badaczy w tejże sprawie:

Badanie „muzyczności” dzieła literackiego nastrocza wiele problemów natury terminologicznej i nie tylko. „**Muzyczność**” rozumiana bywa różnorodnie – jako **rytm, rym, melodia, melodyjność, opis muzyczny, kompozycja utworu literackiego, opisanie konkretnego lub wymyślnego utworu muzycznego**. Niewątpliwie „muzyczność” w badaniach wywołuje nieporozumienia przede wszystkim na gruncie terminologicznym (Szulc, Peiper). U Cz. Zagajewskiego dostrzegamy już wycofywanie terminu „muzyczność” na rzecz śpiewności, rytmiczności czy melodyjności. Słusznie zauważa M. Podraza-Kwiatkowska, że poezja próbuje zbliżyć się do muzyki w tych okresach, gdy najistotniejszym problemem staje się ekspresja przeżycia wyjściowego, aby pobudzić odbiorcę do identycznych doznań emocjonalnych [Antczak-Zajdel 2007, 10].

Na podobne trudności związane ze sposobem funkcjonowania zjawiska muzyczności, jak również na ową interesującą mnie w tymże studium potencję muzyczności utworu poetyckiego, która może być walorem lub wręcz przeciwnie – przeszkodą w oczach kompozytora, zwraca uwagę Agata Seweryn, odnosząc ją do statystycznie rzadszej wybieralności utworów Słowackiego przez kompozytorów. Píše ona:

Poczynione tu obserwacje i wyliczenia dają asumpt do rozważań na temat specyfiki dzieł literackich najczęściej wybieranych przez kompozytorów. W przypadku twórczości Słowackiego problem jest szczególnie interesujący, gdy weźmie się pod uwagę konstatacje historyków literatury i muzykologów mówiących o „muzyczności” jego poezji, „muzyczności”, która przeszkadza twórcom chcącym zaopatrzyć ją w szatę dźwiękową, gdyż – sięgając do metaforyki pojawiającej się w tego typu wypowiedziach – melodia wiersza może tworzyć dysonans lub nawet kakofonię z melodią pieśni dopisanej przez kompozytora [Seweryn 2008, 51].

Problemy klasyfikacyjne i terminologiczne są właściwie nieusuwalne, jednak z pełną świadomością trudności wpisanych w tę materię, badacze podejmują trud zbliżania się i wyjaśniania tychże zjawisk. Jednak dokładnie o kwestię zaznaczoną przez Agatę Seweryn w niniejszej rozprawie chodzi. Nie zawsze muzyczność (bez względu na sposób definiowania) utworu poetyckiego otwiera szeroko drzwi dla muzyki i dla kompozytora, czasem może być wręcz przeszkodą. W związku z powyższym, jak mogło być w przypadku utworów poetyckich wybranych przez Moniuszkę do „Śpiewników domowych”, czy tego rodzaju przeszkody mogły i wówczas zaistnieć, czy też wręcz przeciwnie, już sama organizacja utworów poetyckich skłaniała do ich wyboru jako podstawy słownej dla utworów wokalnych?

Pominę w tym miejscu dalsze szczegółowe rozważania teoretyczne pokazujące długą drogę związków i zależności muzyczno-poetyckich (literackich) koncentrujących się choćby na ostatnich dwóch stuleciach. Zostało

to opracowane i świetnie zaprezentowane przez badaczy-literaturoznawców czy komparatystów, takich jak Andrzej Hejmej, Agata Seweryn, Aleksandra Antczak-Zajdel, Magdalena Wasilewska-Chmura, Monika Golec, a wcześniej przez Czesława Zgorzelskiego, Michała Głowińskiego, Henryka Markiewicza i wielu innych. Ze względu na to, że przedmiotem zestawień i porównań staną się utwory poetyckie niektórych, rzecz można, bardziej lokalnych poetów romantycznych, które to zostały zaadaptowane w wokalistyce przez Stanisława Moniuszkę, uwaga skupi się na trzech aspektach, które mogą w znaczący sposób przyczynić się do zobrazowania i wyjaśnienia postawionych hipotez. Mam tu na myśli kontekst romantycznej estetyki, syntezy sztuk, śpiewu narodowego, a także same okoliczności historycznoliterackie oraz, ale w ostatniej kolejności, pokazane na powyżej określonym tle przykładowe analizy utworów poetyckich wskazanych we wstępie. Dla tych ostatnich najistotniejszym punktem odniesienia będą teoretyczne propozycje Hejmeja dotyczące muzyczności. Chodzi o aspekt pierwszy w propozycji Hejmeja („muzyczność I”), a w niektórych przypadkach aspekt drugi („muzyczność II”). W obserwacji materiału badawczego w kontekście pierwszego aspektu niezwykle pomocne będą konstatacje polskich wersologów, takich jak Maria Dłuska, Lucylla Pszczołowska odnoszące się do zjawisk rytmu, śpiewności, muzyczności, sposobów przejawiania się i rozwoju polskiego wiersza sylabotonicznego, poezji melicznej, filiacji romantycznej poezji wysokoartystycznej, czerpiącej pełnymi garściami z naszego rodzimego wiersza ludowego.

2. Kontekst estetyczny i historycznoliteracki

Muzyczność w poezji u romantyków ma ścisły związek z koncepcją muzyki czystej, jak również z ideą syntezy sztuk zakorzenionych w filozofii, estetyce tego czasu. Czy będzie to łączenie sztuk w jednym dziele (np. pieśni Franciszka Schuberta, Stanisława Moniuszki), odnajdywanie w jednej sztuce ekwiwalentów innej sztuki (poezja naśladowująca muzykę, malarstwo wzorujące się na poezji – romantyczna *correspondance des arts*), poszukiwanie dzieła totalnego (*Gesamtkunstwerk*), integrującego wszystkie sztuki (teatr, opera, Wagnerowski dramat muzyczny), czy też rozumienie artysty jako twórcy wypowiadającego się za pomocą różnych sztuk [Dziamski, 2009/2010, 2; online] były to przejawy romantycznego przekonania o integralnym związku sztuk, które ugruntowane zostało w filozofii:

Idea syntezy sztuk, przekonanie o wewnętrznym pokrewieństwie malarstwa, muzyki i poezji było silnie zakorzenione w romantycznym myśleniu o sztuce.

Miało też solidne wsparcie w filozofii Hegla, dla którego sztuka była ekspresja ducha – ducha czasu (*Zeitgeist*), ducha narodu (*Volksgeist*), ducha genialnej jednostki, przy czym genialna jednostka (geniuszem) była taka jednostka, która potrafiła najlepiej wyczuć i wyrazić ducha czasu lub ducha narodu. Hegłowska filozofia, która przyswoiła sobie większość ukształtowanych przez XIX stulecie historyków sztuki, wymuszała wręcz poszukiwanie stylowej jedności sztuk – w stylowym podobieństwie sztuk miał się bowiem wyrażać duch czasu [Dziamski, 2009/2010, 2; online].

Na podobne kwestie zwraca uwagę również Andrzej Hejmej:

Unifikujące myślenie o sztuce, zakorzenione w romantycznym irracjonalizmie kolejno Schleiermachera (idea nieskończoności), Schellinga (sztuka ujawniająca absolut), Hegla i Schopenhauera, ufundowało argumenty na rzecz powstania nie tylko idealistycznej estetyki muzycznej, ale pośrednio także – niejako rykoszetem – muzycznej tendencji w poezji [Hejmej 2012, 40].

Bez względu na to, czy literaturoznawca jest tym faktem zachwycony czy też nie, to nie poezja w romantycznej estetyce europejskiej pełni najważniejszą rolę, lecz muzyka, w dodatku to *musica instrumentalis*, muzyka czysta, uwolniona od wszelkich pragmatycznych uwikłań, jak również uwolniona od słowa, wyrażona w idei muzyki czystej będącej związkiem oraz wyrazem Ducha i Wieczności. To niejako esencja wszelkiej sztuki. Koncepcje te wyrosły na gruncie idealizmu niemieckiego widocznego u Schellinga i Fryderyka Schlegla, u Hoffmanna, Wackenrodera, Tiecka, Novalisa, Schopenhauera czy Hegla. Często wyrażane było przekonanie, iż nie słowo, a dźwięk leżał u początku istnienia, a historia każdego narodu zaczyna się od muzyki (Ludwig Tieck). Jak stwierdza Strzyżewski:

Gdy prześledzimy teoretyczne pisma prawodawców romantyzmu: Wilhelma Wackenrodera, Fryderyka i Augusta Wilhelma Schległów, Friedricha Wilhelma Josepha von Schellinga, Ludwiga Tiecka, Jeana Paula Richtera, Alfreda de Vigny, Victora Hugo, Samuela Taylora Coleridge’a czy Williama Wordswortha, dojdziemy do wniosku, że muzyka uważana była niemal za doskonałe narzędzie epistemologiczne i zarazem doskonałą formę ekspresji artystycznej. Kodowała w sobie uczucia metafizyczne, mistyczne doznania i miłosne uniesienia [Strzyżewski 2010, 15].

Polski romantyzm powyższe idee chętnie przyjmuje, integruje i wyraża, co widoczne jest – przykładowo – w wypowiedziach Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego, Cypriana Kamila Norwida, Teofila Lenartowicza czy Zygmunta Noskowskiego. Jednak ze względu na specyficzną sytuację geopolityczną Polski nie są te idee obecne u nas z taką intensywnością jak w Anglii, Francji czy Niemczech. Jak zauważa Strzyżewski:

Specyfika polskiego romantyzmu tyrtejskiego preferowała gesty i pieśni. W słowach wyśpiewanych kryła się zachęta do boju, wiara przodków, pamięć historii. Idea muzyki czystej, nieprogramowej jako doskonałego narzędzia poznania tajemnic Boga czy nieskończoności lub jako wyraz nieskażonej słowem ekspresji uczuć człowieka romantyzmu, obecna w myśli dyskursywnej m.in. Maurycego Mochnackiego, stanowi tylko tło dla jednakowoż tradycyjnych u nas przekonania co do funkcji muzyki w jej relacjach z poezją [Strzyżewski 2010, 15].

Zapewne też z powyższych względów, niejako równolegle, rozwijają się koncepcje kładące większy nacisk na integracyjny aspekt sztuk. W szczególności dotyczyło to poezji i muzyki, których najściślejsza współpraca oraz wyraz na gruncie polskiego romantyzmu objawił się w muzyce wokalne i pieśniowości. Ścisły związek sztuk jako pożądana cecha wszelkiej twórczości, deklarowany między innymi przez Karola Kurpińskiego, Kazimierza Brodzińskiego, Józefa Elsnera wiedzie prostą drogą do uznania pieśni i opery za podstawowe gatunki sztuki wczesnoromantycznej, co jest doskonale widoczne w rozroście twórczości pieśniarskiej u poetów i rozwoju muzyki wokalne. Tomaszewski podsumowuje:

Jej [sztuki wczesnoromantycznej – uzup. autorki] wszystkie główne tendencje – dające się określić poprzez hasła wywoławcze takie, jak wiara i uczucie, fantastyczność i nastrojowość, ludowość i narodowość, historyzm i rewolucyjność – muzyka starała się wcielić w równym stopniu jak literatura, ale najpełniejsze efekty osiągały we współdziałaniu [Słownik literatury XIX wieku 1991, 580].

Takie tło (zarysowane bardzo schematycznie ze względu na dosyć powszechną znajomość omawianej materii, jak i obszerność materiałów tejsze problematyki dotyczącej) historycznoliterackie, estetyczne, polityczne towarzyszyło zarówno polskim poetom, jak i kompozytorom doby romantyzmu, w tym przede wszystkim Stanisławowi Moniuszce i poetom z tzw. kręgu wileńskiego.

3. Decyzje i wybory. Poeci kręgu wileńskiego i Moniuszko

Na początku tej części rozważań można zbudować pewnego rodzaju literacko-muzyczną paralelę. Tak jak Janowi Pawłowi Woroniczowi na gruncie literackim w ramach jego działalności w Towarzystwie Przyjaciół Nauk (później rozwinął to Julian Ursyn Niemcewicz w *Śpiewach historycznych*) towarzyszyła idea stworzenia pieśni księgi zbierającego i chroniącego przed zagładą polskie pieśni, a więc także polski język, tradycję i kulturę, co też

spotkało się z pełną aprobatą polskich romantyków⁵, tak też na płaszczyźnie muzycznej można odnaleźć podobną ideę w rozpowszechnianiu śpiewu narodowego i działalności Moniuszki przy tworzeniu „Śpiewników domowych”. Idea i cel u obu artystów w swoich pryncypiach były takie same. Nic więc dziwnego, że Moniuszko wybierał spośród utworów poetyckich polskich poetów romantycznych, którym również były bliskie te same wartości narodowe, szczególnie istotne w porozbiorowej rzeczywistości. Słowo i muzyka razem połączone w „Śpiewnikach domowych” miały upowszechniać, popularyzować polską poezję i muzykę, miały tworzyć warunki dla wspólnego muzykowania, ale przez to miały być przede wszystkim nośnikiem narodowych wartości, miały kultywować i chronić przed polityką zaborców polski (także litewski, ukraiński, białoruski) język oraz kulturę. Woronicz nawoływał 1805 roku: „(...) język nasz, nawet religijny, ma być żyjącym pomnikiem narodowym (...)” i apelował, aby Polacy „ducha pieśnioksięgu zamierzonego bliżej wyrozumieli (...)” [Woronicz 1918, 112; online]. Jak komentuje Maciej Michalski: „Ideowy przekaz tekstu Woronicza jest jasny. Jego celem było podbudowanie dumy z przeszłości, wskazanie celów i sensów istnienia narodu, a przede wszystkim wskazanie, że ówczesne zawirowania polityczne w kontekście historii i przeznaczenia narodu są przejściowe” [Michalski, online]. Te same, zasadniczo, idee przyświecały Moniuszce i zdaje się, że ten „domowy”, czyli *de facto* „narodowy” trop **to pierwszy i zasadniczy klucz** do poetyckich wyborów Moniuszki, utrwalających jego artystyczną pracę na rzecz znaczenia i integralności kulturalnej państwa, które choć na mapie nie istniało, to w sferze ducha, sztuki, języka wciąż trwała walka o jego restytucję. Dzieje się to, m.in. poprzez twórczość poetów z tzw. kręgu wileńskiego/litewskiego czy Mickiewiczowskiego (różne określenia padają wśród badaczy) włączanych w szeroko rozpowszechniany krąg Moniuszkowskich śpiewów domowych (narodowych). Wspaniale na ten temat pisze Radosław Okulicz-Kozaryn, wyjaśniając niejako charakter, osobowość i tożsamościowe rysy Moniuszki, stwierdzając, że tylko w odniesieniu do Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej Obojga Narodów dzieło Moniuszki odzyskuje integralność [Okulicz-Kozaryn 2019, 64], wyjaśniając znaczenie określenia „domowe” w odniesieniu do „Śpiewników”, które miało być *de facto* maską w obliczu działań cenzury, a przez to ujawniając głęboko integrujący, patriotyczny, narodowy charakter jego dzieła.

⁵ Polscy romantycy widzieli w nim „duchowego przewodnika narodu oraz prekursora literatury romantycznej w Polsce.” Zob. Anna Jończyk, *Głos „Jeremiasza polskiego” w dobie upadku Rzeczypospolitej. Kilka słów o twórczości Jana Pawła Woronicza*. [online] file:///C:/Users/Ania/AppData/Local/Temp/4-konteksty_kultury%202012%20nr%209.pdf. [15.07.2022]

Drugi trop Moniuszkowskich wyborów prowadzi do deklarowanej i wcielanej w życie przez romantyków syntezy sztuk, intensywnego rozwoju romantycznej pieśni powszechnej powstającej ze współdziałania poezji lirycznej z muzyką, ale i w ramach świadomości powyższego, mocnego prymatu słowa w polskiej pieśni artystycznej całego stulecia. Jak pisze Okulicz-Kozaryn:

Moniuszko, choć w hierarchii sztuk poezję stawiał nad muzyką, rozumiejąc ją też jako pierwiastek przenikający wszystkie dziedziny wypowiedzi artystycznej, a zarazem spajający je, dzięki swojej muzyce nadał słowu poetyckiemu inny wymiar, tchnął w nie nowe życie, zapewnił im szerszy zasięg (...). To Moniuszko potraktował dosłownie, wprost urzeczywistnił pierwszą z czterech kardynalnych zasad szkoły litewskiej, czyli pieśń. W ten sposób nie tylko zapisał się on do szkoły litewskiej, ale ją umocnił oraz uskrzydlił [Okulicz-Kozaryn 2019, 70].

Między innymi, z tego też względu w „Śpiewnikach domowych” znajdzie się aż tyle utworów poetów należących do tzw. szkoły litewskiej, często sięgających do litewskiego folkloru, choć generalnie raczej niekoniecznie szeroko znanych (po dziś dzień), ale połączonych w przeszłości przynależnością do tajnych organizacji na Uniwersytecie Wileńskim (na 12 autorów pierwszego zbioru tylko 5 do nich nie należało, jak podaje Okulicz-Kozaryn [2019, 64]). Generalnie, romantyczna poezja liryczna (poezja meliczna) stała się bazą dla pieśni solowej, zgodnie z powyżej wskazanymi przekonaniem. Jak dodaje Tomaszewski:

Już wg Kurpińskiego owo „szczęśliwe spojenie słów z muzyką” może kompozytor osiągnąć jedynie wówczas, gdy w dziele poety odkryje „wszystkie jego intencje”, wg Elsnera, gdy potrafi się przejąć „tym samym duchem, co poeta”. Zdaniem Moniuszki „każdy dobry wiersz przynosi ze sobą gotową melodię”, którą kompozytor winien „podłuchać” i przenieść na papier jako „tłumacz tekstu w muzycznym języku” (do Kraszewskiego, 1842) [Słownik literatury XIX wieku 1991, 585].

4. Każdy dobry wiersz przynosi ze sobą gotową melodię **[Moniuszko, online]**

Dokonując słownikowego przeglądu związków pomiędzy muzyką i literaturą, Mieczysław Tomaszewski wyróżnia sześć faz kształtowania się romantycznej pieśni solowej. Czwartą z nich, przypadającą na lata 1848–1863, jest era „Śpiewników domowych” Moniuszki. Tomaszewski, przy okazji dokonywanej chronologizacji zjawiska, zwraca uwagę na dwie, szczególnie istotne,

kwesie. Podkreśla, że „Śpiewniki domowe” swoim zasięgiem „objęły niemal wszystkich poetów melicznych” oraz – że szczególne znaczenie i wpływ mieli w tym kontekście „poeci o barwie regionalnej” [Słownik literatury XIX wieku 1991, 586].

Przykładowo wybrane egzemplifikacje poetyckie, na które wskazano we wstępie artykułu, mieszczą się w obu kategoriach – to *poeci meliczni o barwie regionalnej*. Poezje Syrokomli, Czeczota, Witwickiego, Prusinowskiego, Zachariasiewicza i innych były świadomym wyborem Moniuszki podporządkowanym estetyce romantycznej (w jej wersji europejskiej, lecz przede wszystkim polskiej), potrzebom edukacyjnym, popularyzatorskim, w tym utylitarno-patriotycznym, jak również muzycznym. Preferowane więc były utwory spełniające powyższe warunki. Wystarczy dokonać choćby pobieżnego przeglądu tekstów, by znaleźć tego potwierdzenie. Jest to widoczne na niemal każdym poziomie wybieranych przez Moniuszkę utworów poetyckich, mianowicie – gatunkowym, stylistycznym, wersyfikacyjno-prozodycznym, tematycznym. Na tychże poziomach widoczna jest owa muzyczność w rozumieniu Hejmeja (muzyczność I i II), to niewątpliwy muzyczny potencjał tychże romantycznych poezji, który świadomie i celowo był wpisywany w utwór utwór od razu, z założenia był tworzony jako meliczny. Na początek wystarczy spojrzeć na tytuły niektórych liryków: *Grajek* (A. Kolankowski), *Kolęda*, *Pieśń wieczorna*, *Melodie z domu obłąkanych* (Wł. Syrokomla), *Dumka* (J. Czeczot), *Piosnki sielskie* (S. Witwicki), *Dumka wygnańca* (T. Lenartowicz), *Wieszczę oratorium w dumach i dumkach* (J.B. Zaleski). W sposób oczywisty i bezpośredni nawiązują one do meliczności, czy też posługując się klasyfikacją Hejmeja konstytuują „muzyczność II”.

Absolutna większość (jeśli nie wszystkie) utworów poetyckich polskich romantyków wileńskich wybranych przez Moniuszkę do „Śpiewników domowych” powstawała w kontekście rodzącego się sylabotonizmu – zarówno tej wysokiej, stopowej poezji kunsztownej, jak i tej sięgającej do rodzimych pokładów melicznej poezji ludowej, na tle ożywionych dyskusji dotyczących zgodności tekstu śpiewanego z muzyką czy też walki o czystość i prymat języka niezanieczyszczonego, np. transakcentacją meliczną, jak również ogromnego zainteresowania ludowością (a więc tematyką, gatunkowym i wersyfikacyjnym kształtem utworów i ich pochodzeniem) czy to w ich pierwotnym (jak u Czeczota) czy stylizowanym kształcie (jak – przykładowo – u Bohdana Zaleskiego i innych). W przypadku wyborów poetycko-muzycznych jakich dokonywał Moniuszko tworząc kolejne zeszyty „Śpiewników domowych”, niewątpliwie dominowały kwestie wymienione powyżej, a więc kwestie muzyczności wpisane w tekst poetycki nie stanowiły dla kompozytora

przeszkody, wręcz przeciwnie – były preferowane, gdyż ujawniały, także na tym poziomie, genetyczny związek z tym, co rodzime, narodowe.

Zakorzenia tychże utworów poetyckich w polskiej melicznej poezji ludowej i pieśniowości ogólnie nie da się nie zauważyć, czy też przy analizach pominąć. W strukturze wierszowej objawia się to przez, najszerszej rzecz ujmując, wszelkiego typu powtarzalności – wersowe (kształtowane w strofy i refreny), sylabiczne i akcentowe, rymowe, stylistyczno-kompozycyjne (paralelizmy składniowe, anaforyczne i epiforyczne układy wyrazowe, czy też różnego typu zabiegi instrumentacyjne wynikające z powtórzeń głoskowych oraz eufoniczno-onomatopeicznych chwytów). Najczęściej pojawiały się regularne (choć w romantycznej poetyce mocno różnicowane i urozmaicane) układy wersów ujętych w strofy z refrenem lub bez niego (*Prząśniczka*, *Stonczko*, *Kozak*, *Dumka* Jana Czeczota; *Wiosna* Witwickiego, *Kolęda* Syrokomi, *O matko moja* Prusinowskiego, *Gdyby kto mnie kochał szczerze*, *Morel* Chodźki). A jak pisze Maria Dłuska: „Genetycznie – gdziekolwiek szukalibyśmy jej początków – strofa jest tworem poezji melicznej. (...) Z powtarzalności muzycznego kontekstu wynika powtarzalność ukształtowania językowego strof, ich paralelizm” [Dłuska, t. 3, 111]. W poetycko-muzycznych wyborach Moniuszki mamy więc do czynienia jakby z podwojoną sytuacją muzyczną tychże utworów (raczej ich większości). Ich ludowo-muzyczna inspiracja była przekładana na tekst poetycki, a ten z kolei uzyskiwał muzyczne umocowanie w kompozycjach Moniuszki. To jakby zwielokrotnienie, czy też potwierdzenie ich predestynowania do związku z muzyką. Na marginesie tychże rozważań warto jeszcze wspomnieć o szczególnej sytuacji utworów Jana Czeczota, który poza tym, że znany był jako poeta i przyjaciel Mickiewicza, to również był tłumaczem, etnologiem, zbieraczem białoruskiej poezji ludowej. Sam tworzył zarówno po polsku, jak i w „mowie przydworskowej” nazywanej przez niego mową sławiano-krewicką, która w jego rozumieniu była synonimem kształtującego się wówczas języka białoruskiego. [<https://istotnie.pl/u-przasniczki-siedza>]. Ludowe i meliczne inspiracje fundamentalne dla jego poezji są wyraźnie widoczne w cyklu „Pieśni ziemianina”, który ukazywał się w latach 1837–1846 i zbiorze „Piosnki wieśniacze znad Niemna i Dźwiny, niektóre przysłowia i idiotyzmy” z 1846 roku. Szczegółowo o źródłach i wersyfikacyjnym kształcie poetyckich utworów Czeczota pisze zajmująco Maria Dłuska [Dłuska t. 3, 232–236; 292–298], nie jest więc celowe powtarzanie tych kwestii. Warto jedynie wspomnieć za Dłuską o typowo ludowej proveniencji strof i rozmiarów wierszowych stosowanych zarówno przez Czeczota, jak i Wincentego Pola czy Bohdana Zaleskiego. Jest to strofa o układzie rymowym x a x a, gdzie x oznacza wersy bezrymowe w stroficznym układzie sylabicznym krakowiaka o układzie 8–6–8–6 z pro-

stymi, dokładnymi rymami żeńskimi o wyraźnie trocheizującym się rytmie (*Kozak*, *Dumka*, *Słoneczko Czechota*; *Dary* Wincentego Pola, ale już z regularnym rymowaniem przeplatany wszystkich klauzul). Taki układ, na tle przeważnie regularnie rymowanych bezwyjątkowo klauzul, szczególnie się wyróżniał i wyraźnie nawiązywał do najstarszych źródeł pieśni ludowej [Dłuska t. 3, 293–296].

Jeśli spojrzeć na inne przykłady poetyckie, to właściwie wszędzie jest widoczny ów pieśniowy kontekst. Przeważają krótsze formaty wierszowe oscylujące wokół regularnego ośmiozłogowca: *Dalibógże* Massalskiego (ośmiozłogowiec), *Gdyby kto mnie kochał szczerze*, *Morel* Aleksandra Chodźki (ośmiozłogowiec), *Wiosna* Witwickiego (sześciogłogowiec) z wyrazistym trocheizującym rytmem, regularnymi rymami przeplatany, najczęściej o układzie stroficznym z refrenem. Zdarzają się też urozmaicenia i regularne naprzemienne przeploty krótszych formatów, jak w *Złotej rybce* Zachariasiewicza (sześć- i pięćzłogowiec) lub – dużo rzadsze – dłuższe formaty, jak w wierszu *O matko moja* Prusinowskiego (dziesięćzłogowiec). Wówczas trocheizujący rytm się rozmywa, regularność raczej należy widzieć w kontekście sylabicznej strofiki z licznymi brzmieniowymi wzmocnieniami na poziomie głogowym i/lub wyrazowym, składniowym (aliteracje, paralelizmy, anafory i regularne rymowanie klauzulowe), jak u Prusinowskiego czy Chodźki. Pojawiają się także bardziej urozmaicone układy wierszowe, jak u Kolankowskiego w *Grajku* (strofy pierwsza, trzecia, czwarta i piąta sześciowersowe z sylabicznym układem: 7/7/10/77/10 i strofy druga i szósta sześciowersowe z sylabicznym układem 7/8/10/7/7/10), czy w *Kołędzie* Syrokomli (strofy sześciowersowe o układzie 7/7/10/7/7/7 i rymach aabccb).

Wszystkie, przykładowo wskazane, zmienności mieszczą się w przewidywalnej regularności wersowo-kompozycyjnej, akcentowej, rymowej i wykazując tym samym nadal swoją pieśniową proveniencję niosą zróżnicowanie rytmu wynikające z językowych kombinacji. Na tymże tle wyróżnia się *Morel* Aleksandra Chodźki, która zachowując wszystkie regularności, o których wcześniej była mowa, wskazujące na pieśniowy rodowód (cztery ośmiozłogowe, sześciowersowe strofy z powtarzającym się w identycznym lub podobnym kształcie ostatnim, refrenicznym wersem: „Ah! To jej kibić”, „Ah! To jej lica”, „Ah! To jej rączki”, „Ah! To jej łezka!” o ciekawym układzie rymów axabbx) korzysta z kunsztownego, stopowego układu daktyla katalektycznego. Można w tego typu zabiegach upatrywać tego, co Maria Dłuska pisała o dwóch polskich sylabotonizmach, które szły równoległe dwoma nurtami i nigdy całkowicie się nie połączyły, czyli ten, który swoje źródła ma w folklorze i jest naszą rodzimą, najdawniejszą poezją meliczną oraz ten

XIX-wieczny, przynależny poezji kunsztownej, stopowy o antycznym pochodzeniu, który miał nobilitować poezję polską.

Podsumowaniem powyższych uwag niech będzie fragment historyczno-literackich i wersyfikacyjnych refleksji Marii Dłuskiej dotyczących genealogii dziewiętnastowiecznej poezji polskiej w omawianym tu wycinku:

Niektórzy ze zbieraczy pieśni ludowych polskich lub ruskich są jednocześnie sami poetami (Czeczot, Goszczyński); niektórzy inni poeci, nie będąc zbieraczami, interesują się jednak żywo ludową poezją i dla celów własnej artystycznej wypowiedzi sięgają do ludowej tematyki, frazeologii, form stylistycznych i wersyfikacyjnych. Lubują się oni w ludowym sylabotonizmie, w ludowych zwrotkach, przetwarzają je i przenoszą do poezji kunsztownej, ze szczególnym zamiłowaniem kultywując najbardziej ludowy z sylabotonicznych rozmiarów: 8-zgłoskowiec trocheiczny 4+4. Ten nurt XIX-wieczny, nawiązujący do ludowego wiersza bezpośrednio, zapoczątkowują Zaleski i Czeczot, a jego punkt kulminacyjny to Konopnicka [Dłuska tom 3, 328–329].

W nawiązaniu do ludowych pokładów pieśni melicznej istotnie można upatrywać – obserwując wybory Moniuszki do „Śpiewników domowych” – tegoż spodziewania gotowej melodii obecnej w dobrym wierszu, jak wyraził się sam kompozytor.

Podsumowanie

Małgorzata Sokalska recenzując książkę Małgorzaty Sułek *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne* w podsumowaniu napisała:

Biorąc pod uwagę kulturę milczenia, w jakiej współcześnie egzystujemy – pomimo wszechogarniającego chaosu dźwięków, towarzyszących nam każdego dnia – książka ta, przypominająca o wadze, jaką niegdyś posiadało słowo śpiewane, powszechnie dostępne, kształtujące horyzonty literackie odbiorców, ich nawyki czytelnicze, upodobania poetyckie, a nawet sposoby interpretacji tekstów, stanowi publikację niebywale istotną, która wejdzie na stałe do kanonu lektur poświęconych zagadnieniom liryki wokalne w jej związku ze słowem [Sokalska 2018, 13; online].

Nie ma wątpliwości, że Moniuszko i jego „Śpiewniki domowe” taką właśnie rolę pełniły – kształtowały gusta czytelnicze, upowszechniały wartościowe utwory, a razem z nimi muzyczną wrażliwość słuchaczy i wykonawców owych pieśni. Moniuszko był dzieckiem swojej epoki, podobnie jak Czeczot, Pol, Chodźko, Witwicki, Zaleski, Zachariasiewicz, Massalski, Kolankowski,

Lenartowicz i inni, którzy obficie korzystali z wierszowych pokładów polskiego folkloru oraz wykształconych w jego obrębie form, czy jako zbieracze-poeci chroniący ich pierwotny kształt, czy też poeci stylizujący swoje poetyckie wypowiedzi na ludowy obraz niosący ze sobą zawsze pieśniowy, meliczny kontekst i także użycie. Nic więc dziwnego, że Moniuszko z tego obszaru polskiej poezji korzystał najchętniej, konserwując niejako poetyckie dobro narodowe (niestety, czasem w bardzo uproszczonym kształcie tematycznym i melodycznym). Dzięki jego „Śpiewnikom domowym” wiele utworów poetyckich zapisało się na stałe w świadomości Polaków, stały się znane, bo były wykonywane z muzyką Moniuszki. Trzeba jednak pamiętać, że – zgodnie z postulatami samego kompozytora – to one same niosły gotową melodię, a kompozytor stawał się niejako jej tłumaczem [Moniuszko, online]. I w przypadku utworów poetyckich tu omawianych chyba istotnie tak było.

Literatura

- Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, 1997, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa.
- Bristiger M., 1986, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Warszawa.
- Antczak-Zajdel A., 2007, *Polskie XX-wieczne badania nad muzycznością dzieła literackiego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica 9”. [online] https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Acta_Universitatis_Lodziensis_Folia_Litteraria_Polonica/Acta_Universitatis_Lodziensis_Folia_Litteraria_Polonica-r2007-t9/Acta_Universitatis_Lodziensi [13.07.2022]
- Brown Calvin S., 2008, *Music and Literature – A Comparison of the Arts*, USA, University of Georgia Press.
- Dłuska M., 2001, *Prace wybrane*, t. 3, red. S. Balbus, Kraków.
- Dziadek A., 1997, *Słuchanie i rytm. Trzy fragmenty większej całości*, „Opcje” nr 3.
- Dziamski G., 2009–2010, *Od syntezy sztuk do sztuki post-medialnej*. [online] file:///C:/Users/Ania/AppData/Local/Temp/eik.17-18_4(1).pdf [13.07.2022]
- Encyklopedia muzyczna* [online] https://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_Muzyczna_PWM/Moniuszko_Stanis%C5%82aw [04.06.2022].
- Głowiński M., 1980, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk, Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, t. LVI, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław.
- Hejmej A., 2012, *Muzyczność dzieła literackiego*. [online] file:///C:/Users/Ania/AppData/Local/Temp/Andrzej%20Hejmej%20-%20Muzyczno%C5%9B%C4%87%20dzie%C5%82a%20literackiego%20(2012).pdf [13.07.2022]

- Hejmej A., 2008, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków.
- Iwanicka-Nijakowska A., 2010, *Stanisław Moniuszko, „Pieśni”* [online] <https://culture.pl/pl/dzielo/stanislaw-moniuszko-piesni-0> [13.07.2022]
- Jachimecki Z., 1961, hasło: Moniuszko, *Encyklopedia muzyczna*, Kraków. [online] https://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_Muzyczna_PWM/Moniuszko-Stanis%C5%82aw [04.06.2022].
- Jończyk A., *Głos „Jeremiasza polskiego” w dobie upadku Rzeczypospolitej. Kilka słów o twórczości Jana Pawła Woronicza*. [online] file:///C:/Users/Ania/AppData/Local/Temp/4-konteksty_kultury%202012%20nr%209.pdf. [04.06.2022]
- Kofin E., 1991, *Semiologiczny aspekt muzyki*, Wrocław.
- Maleszyńska J., 2013, *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Poznań.
- Michalski M., *O kilku sposobach przywoływania słowiańskiej przeszłości Polaków pierwszej połowie XIX wieku*. [online] <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/9891/1/Michalski%2C%20Oblicza%20medievalizmu.pdf> [13.07.2022]
- Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, 2002, red. A. Hejmej, Kraków.
- Moniuszko S., 1842, *List z 26 maja 1842 roku Stanisława Moniuszki do Józefa Ignacego Kraszewskiego*. [online] <https://moniuszko200.pl/en/calendar/146> [16.07.2022]
- Okulicz-Kozaryn R., 2019, *Stanisław Moniuszko w szkole litewskiej*, [w:] *Życie – twórczość – konteksty*, Warszawa.
- Poprawski M., 2003, *Poetycka kontrafaktura jako recepcja dzieła muzycznego. „Winterreise” Müllera, Schuberta i Barańczaka*, w: *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guźalski, Kraków.
- Pszczółowska L., 2002, *Wiersz styl poetyka. Studia wybrane*, Kraków.
- Scherer J., 1977, *Le „Livre” de Mallarmé*, Gallimard, Paris.
- Seweryn A., 2008, *„Poezja nutami niesiona”. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa.
- Sokalska M., *Dźwiękiem i słowem o poezjach Mickiewicza. Wokół lektury książki Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza*. [online] <file:///C:/Users/Ania/AppData/Local/Temp/Konteksty%20Kultury-2.2018.-rozdzial.7.pdf> [16.07.2022]
- Stępiak Z., 2017, *Na kulturowej granicy Polski i Białorusi – inspiracje literackie i wartości artystyczne: Śpiewnika domowego Stanisława Moniuszki*, „Studia Wschodniosłowiańskie”, t. 17, s. 383–387. [online] file:///C:/Users/Ania/AppData/Local/Temp/SW_17_2017_Z_Stepniak_Na_kulturowej_granicy-Polski_i_Bia%20orusi-1.pdf [05.06.2022].
- Strzyżewski M., 2010, *Romantyczne sfery muzyczne. Literackie konteksty idei musica instrumentalis*, Toruń.

- Sulek M., 2016, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Kraków.
- Szulc T., 1937, *Muzyka w dziele literackim*, „Studia z Zakresu Historii Literatury Polskiej”, nr 14, Warszawa.
- Tomaszewski M., 1991, hasło „Muzyka i literatura”, [w:] *Słownik literatury XIX wieku* red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław.
- Woronicz J.P., 1918, *Rozprawa druga o pieśniach narodowych*, [w:] idem, „*Świątynia Sybilli*” i inne utwory. [online] <http://pbc.biaman.pl/Content/23415/%C5%9Awi%C4%85tynia.pdf>. [04.06.2022]

MUSICALITY (IN) POETRY.
THE POETIC CIRCLE OF MICKIEWICZ AND MONIUSZKO

ABSTRACT

Key words: romantic poetry, musicality, poem, vocality, Stanisław Moniuszko

Andrzej Hejmej, in one of his books devoted to the relationship between literature and music, poses important questions, namely “How does literature seduce music? And at the same time, how does music use literature? Why music pieces adapt works of literature? How do they coexist?”. The author also adds that “these questions only seem to be easy, but there is no universal answer.”

The abovementioned issues are the subject of the present article. The research is conducted from the perspective of literary studies, including genealogical and, most importantly, versificational issues. The notions of musicality and vocality, which stem from linguistic order and are present in the work of the poets from the circle of Mickiewicz, which were adopted by Stanisław Moniuszko in his music, also seem to be important in this context.

The article focuses on texts by poets who are not frequently analysed from this perspective, such as Jan Czczot, Aleksander Chodźko, Antoni Kolankowski, Teofil Lenartowicz, Józef Massalski, Wincenty Pol, Jan Prusinowski, Władysław Syrokomla, Stefan Witwicki, Jan Zachariasiewicz, Józef Bohdan Zaleski.