

Miejsce pieśni (piosenki ludowej) w świadomości i twórczości romantyków (zarys problematyki)

Wprowadzenie

Zanim przejdę do właściwej części artykułu, skupię się przez chwilę na pieśni artystycznej oraz idei pierwotnej jedności sztuk wyrosłej na gruncie myśli greckiej. Jest to ważne z tego względu, iż stanowi konieczny kontekst do badań nad pieśnią ludową oraz – co również istotne – pozwala uchwycić istotę związku literatury i muzyki w pieśni w ogóle (bez podziału tejsze na ludową i artystyczną).

Na początku trzeba przede wszystkim zaznaczyć, że romantyczna pieśń z towarzyszeniem fortepianu – jak pisze Münch – praktycznie nie istniała przed rokiem 1814. Oczywiście jej twórcą był Franz Schubert. Ważna jest także konstatacja, iż romantycy wyraźnie oddzielali muzykę instrumentalną od muzyki wokalnejs (pieśni, opery). A stosunek do tego podziału był różny. Niektórzy (tutaj np. Schelling, Tieck¹) nie chcieli widzieć syntezy sztuk w postaci połączenia słowa z muzyką, inni – a tych była większość – wierzyli w ideę reintegracji, czyli ponownego połączenia sztuk po ich rozdzieleniu. Teoria ta ma źródło w neoplatonjskiej triadzie (pierwotna jedność – rozpad – ponowne połączenie), a została ona przeniesiona na grunt również muzyczny.

Zwróćmy się zatem ku starożytnej Grecji, by uchwycić związek teorii romantycznej z myślą grecką. Uważam bowiem, iż to, co zostało wówczas, w starożytności, wymyślone, miało swój rezonans w myśli romantyków. Początków poezji

¹ Tieck pisał: „Czysta muzyka wokalna powinna raczej poruszać się o własnych siłach, bez wtóru instrumentów (...), tak, jak instrumentalna podąża swoją drogą i nie troszczy się o żaden tekst (...), tworzy dla siebie i sama się poetycko komentuje. Oba rodzaje mogą pozostać czyste i rozdzielone” (L. Tieck, *Anhang zu Wackenroder*, [w:] *Werke*, t. 1, Darmstadt 1963, s. 301, cyt. za: S. Münch, *Raj utracony i odnaleziony. Rzecz o poglądach romantyków niemieckich na muzykę*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Vol. II, 9, Sectio FF, Lublin 1984, s. 175).

szukać należy oczywiście w Grecji, ale były to początki muzyczne, była to owa pierwotna jedność, za którą tęsknili romantycy.

Tatarkiewicz słusznie zauważa, że sztuki w starożytności były ze sobą ściślej związane aniżeli w późniejszych okresach kultury. Wyodrębnia dwie sztuki: 1. Sztukę ekspresyjną – którą stanowił zespół poezji, muzyki i tańca oraz 2. Sztukę konstrukcyjną – to zespół architektury, rzeźby i malarstwa.

Osnową sztuki ekspresyjnej był taniec. Stąd wykorzystanie terminu choreja (od chorós – czyli chór, który pierwotnie oznaczał zbiorowy taniec) przez Tadeusza Zielińskiego, pomysłodawcę pojęcia „trójjedyna choreja”. Sztuka owa polegała na wypowiedzeniu uczuć zarówno gestami, tańcem, jak i słowami. Przy jej omawianiu Tatarkiewicz wprowadza pojęcia „katharsis” i „mimesis”. Należy je odpowiednio oczywiście rozumieć. Śpiew i muzyka mogły – według Arystydesa (II/III w. n.e.) – przynosić ukojenie, czyli „katharsis”. Wykorzystywane były w kulcie Dionizosa oraz umożliwiały wyładowanie uczuć. Natomiast „mimesis” to nie tylko naśladowanie, ale również uzewnętrznianie przeżyć, wypowiedzanie uczuć za pomocą ruchów, dźwięków i słów. Termin znalazł zastosowanie w odniesieniu do kultu Dionizosa, gdzie oznaczał mimikę: czyli rytualne tańce kapłanów. A że wówczas tańce były nie imitacyjne, to tenże termin odniósł się do ekspresji, nie zaś do imitacji.

W podsumowaniu tej części swoich rozważań autor *Historii filozofii* dodaje, iż taniec w znaczeniu „trójjedyna choreja” w Grecji utrzymał się bardzo długo. Z czasem dopiero z tej formy wyłoniły się poezja i muzyka jako oddzielne sztuki. Stąd w świadomości Greków poezja i muzyka stanowiły jedność. Były zaś rozumiane jako sztuki zarówno ekspresyjne, jak i emocjonalne. Jako odrębną gałąź sztuki traktowano plastykę. W związku z teorią jedności sztuk (użyłem tego terminu celowo, by podkreślić wtórny charakter romantycznej syntezy sztuk) narodziły się i inne teorie – dotyczące związku poezji z czarami oraz jej naturalnego pochodzenia – by była ona przecież wyrazem wnętrza i uczuć człowieka.

Muzyka grecka, nawet po wyodrębnieniu się z „trójjedyną chorei”, zachowała związek z kultem, z tańcem i z poezją:

- z kultem, ponieważ pieśni śpiewano podczas różnych świąt oraz poświęcano je różnym bogom. Dla przykładu: pean śpiewano na cześć Apollina; dytyramb na cześć Dionizosa. Poza tym muzyka była składnikiem misteriów, a śpiewak Orfeusz uchodził za jej początkodawcę. Traktowano ją jako dar bogów i przypisywano jej magiczną siłę;
- z tańcem, ponieważ śpiewacy dytyrambów, przebrani za satyrów, byli jednocześnie tancerzami. Nawet sam wyraz „orkiestra”, czyli miejsce występowania śpiewaków, pochodzi od słowa órchesis – taniec. Był to taniec bez maestrii i przypominał raczej mimikę;
- z poezją, bo w ówczesnej Grecji nie było innej poezji niż śpiewana i innej muzyki niż wokalna. Poeci tacy jak Archiloch czy Simonides byli jedno-

częśnie muzykami. Sama zresztą nazwa „liryka” wiele tłumaczy. Był to utwór śpiewany przy akompaniamencie liry. W dalszej kolejności termin wąski zaczął być używany także w szerszym znaczeniu – jako śpiew przy akompaniamencie dowolnego instrumentu².

Przyjrzyjmy się bliżej temu ostatniemu związkowi.

Śpiew był na początku bez akompaniamentu, który – wg Plutarcha – wprowadził dopiero Archiloch w VII w p.n.e. Greckie instrumenty, ponieważ pierwotnie służyły wyłącznie do akompaniamentu, były ciche i mało efektowne. Za narodowe Grecy uznali lirę i kitarę (która *notabene* była ulepszoną wersją liry). Sprowadzony ze wschodu aulos zszokował ich. Instrument ten, charakteryzujący się głośnym i ciągłym brzmieniem, został od razu wykorzystany w orgiastycznym kulcie Dionizosa, jak lira z kulcie Apollina. Grecy oddzielili te dwa rodzaje muzyki – mówili odrębnie o „auletyce” i „kitarodyce”.

Idea korespondencji sztuk

Jerzy Skarbowski inaczej interpretuje zagadnienie korespondencji sztuk. Wiąże tę ideę nie z myślą grecką, ale ze źródłem sztuk, którym jest wnętrze człowieka. Mówiąc inaczej – malarstwo, poezja, muzyka narodziły się z jednostki pragnącej wyrazić siebie – mają więc to samo pochodzenie, to decyduje o ich związku³.

Istotne z punktu widzenia związków muzyczno-poetyckich jest to, iż wraz z ideą powrotu do pierwotnej jedności sztuk pojawił się postulat poetyzacji muzyki i umuzycznienia poezji. Na ten fakt zwraca również uwagę Jerzy Skarbowski, mówiąc, iż artyści próbowali przenosić wybrane elementy z jednej sztuki do dru-

² Zob. J. Danielewicz, *Wstęp do: Liryka starożytnej Grecji*, Wrocław 1984. BN II 92. Tutaj autor przywołuje również termin „melika”, funkcjonujący w starożytności w dwóch znaczeniach: po pierwsze, jako muzyka, melodia; oraz, po drugie, jako utwór liryczny. Autor wstępu przypomina także, iż istniały dwa rodzaje pieśni: pieśń chóralna (chorodia) oraz pieśń solowa (monodia). Ta pierwsza rozwinięła się w Sparcie, drugą zaś uprawiali głównie Eolczycy (z Alkajosem i Safoną na czele) oraz joński poeta Anakreont z Teos. Stanisław Stabryła dzieli pieśni chóralne na hymny (te związane z życiem religijnym) oraz enkomia (te z kolei mają związek z uroczystościami świeckimi). Do hymnów zalicza: pean (pieśń ku czci Apollona i Artemidy), nomos (pieśń liturgiczna), prosodion (pieśń procesyjna, której jedną z odmian jest parthenion – pieśń dziewic), hyporchema, hymn heroiczny (epicka rapsodia z narracją) i hymn właściwy (pieśń chóru, ale bez procesji i bez tańca). Do enkomiiów: epinikion (pieśń tryumfalna), threnos (pieśń pogrzebowa), epithalamion (pieśń na zaślubiny), eulogion (pieśń sławiąca osiągnięcia adresata). (Zob. S. Stabryła, *Historia literatury starożytnej. Zarys*, Wrocław 2002, s. 41-53.)

³ Zob. J. Skarbowski, *Romantyczna genealogia koncepcji jedności sztuk*, [w:] tegoż, „Taka pieśń jest siłą, dzielność, taka pieśń jest nieśmiertelność!”. *Rola muzyki w życiu i twórczości Adama Mickiewicza*, Kraków 2003, s. 10-16.

giej (ma na myśli, oczywiście, nie tylko muzykę i literaturę). Ci, którzy głosili teorię syntezy sztuk, wielokrotnie pod wpływem innych sztuk pisali, ale także próbowali upodobnić doń literaturę. Zdawano sobie przy tym sprawę, że poszczególne sztuki operują innym materiałem: poezja – słowem; malarstwo – linią i barwą; muzyka – dźwiękiem. Szukano więc odpowiedników wyrazowo-ekspresyjnych (np. pisanie takich wersów, które za pomocą fonii będą upodabniać się do melodii). Ażeby lepiej przełożyć jedną sztukę na drugą, konieczne były znajomości i, co za tym idzie, dyskusje z przedstawicielami innych sztuk.

Znane było także zjawisko synestezji – czyli możliwość nakładania się i wymiany doznań zmysłowych („słyszenie” barw, „widzenie” dźwięków, „dotykanie” kolorów itp.). W związku z tym mamy takie fenomeny, jak: *clavicembalo oculare* Lugi Bertranda Castela – instrument, który optycznie ukazywał dźwięki. Ale również metaforyczne wypowiedzi, każące mówić o sprawach sztuki muzycznej za pomocą języka plastyki. (Tak często wypowiadał się chociażby Chopin⁴).

Wzorem dla związku sztuk stała się oczywiście tragedia grecka. Ponieważ ona, jak uważał Schelling, jest idealnym połączeniem „poezji i muzyki w śpiewie” oraz „poezji i malarstwa w tańcu”⁵.

Nie zapominajmy jednak o muzyce instrumentalnej – i tu pojawia się kolejna antynomia romantyczna – która przez wielu teoretyków czy pisarzy uznana została za najwyższe wcielenie muzyki. I ostatnią rzeczą, jaką chciano w tej sytuacji zrobić, było zabrudzenie muzyki czystej jakąś inną sztuką.

Mimo różnych podejść do problemu, pieśń została generalnie przez romantyków dowartościowana. Była to na początku pieśń ludowa (słuszniejsze byłoby tutaj określenie piosenka), a potem oczywiście pieśń artystyczna, co nie daje się nie zauważyć w obliczu ogromnej twórczości pieśniarskiej XIX wieku. Sam Schubert w swoim niedługim życiu skomponował – jak wiadomo – ponad 600 pieśni. Oprócz niego tego typu utwory pisali wszyscy wielcy kompozytorzy okresu romantyzmu: Schumann, Brahms, Wolf, Czajkowski, Grieg, Chopin, Moniuszko, by na tych kilku nazwiskach poprzestać.

Skąd zainteresowanie pieśnią?

Zainteresowanie pieśnią (czy też piosenką ludową) w wieku XIX należy przede wszystkim wiązać ogólnie z ludowością romantyczną. A tę z kolei z zainteresowaniem przeszłością, z chęcią powrotu do korzeni. Skąd zatem to zainteresowanie?

⁴ Zob. J. Skarbowski, dz. cyt.

⁵ F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, przełożyła, wstępem i przypisami opatrzyła K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 470, cyt. za: S. Münch, dz. cyt., s. 174.

Jedną z przyczyn może być reakcja na budujący się nowy świat kultury industrialnej, której towarzyszy przeświadczenie, iż to, co w tej chwili się dzieje, to nic innego, jak upadek ludzkości. Upadek, z którego właśnie teraz, w czasach romantyków, świat się podniesie. Ale, żeby mógł się podnieść, to potrzebuje wzorca, źródła – i właśnie taką funkcję spełnia odniesienie się do przeszłości (do średniowiecza szczególnie)⁶. Do przeszłości, a więc także do pieśni ludowej, do tego czystego źródła poezji.

Drugą z przyczyn może być niezadowolenie ze stosunków społecznych wówczas panujących. Pisze o tym Juliusz Kleiner:

W owych czasach przejściowych, które kształtują oblicze romantyki, w owych czasach aktualnej już, a nie dokonanej, przebudowy – do głosu dochodzą zwłaszcza niezadowoleni i z nich rekrutują się romantycy. Punktem wyjścia jest dla nich niezadowolenie z rzeczywistości teraźniejszej, z ustalonych stosunków społecznych, z rezultatów dotychczasowej kultury. Świat, do którego doprowadziła kultura europejska, wydaje się nienaturalny, zły, bezduszny, martwy. Trzeba od niego uciec lub trzeba go przekształcić, a nakładane przezeń więzy odrzucić w imię ideału wolności⁷.

Życie zbiorowości – pisze badacz trochę wcześniej – jak również dawne formy społeczne i gospodarcze uległy poważnym przekształceniom. Nie było już dawnego układu stanów, nie było już tak mocnej organizacji kościelnej, za to rozwijała się gospodarka pieniężna oraz rozrastała produkcja maszynowa⁸. To sprawia, że człowiek tych czasów staje się coraz bardziej pyszny, ale jednocześnie zaczyna mu brakować twardych podstaw egzystencjalnych – może mieć więc to wpływ na poszukiwania fundamentów jego życia w przeszłości. A więc także na zwrócenie się ku pieśni ludowej.

Upadek pieśni ludowej

Sytuacja jest jednak bardziej skomplikowana. Bowiem wraz z upadkiem ludzkości, według koncepcji Achima von Arnim wyrażonej w przedmowie do *Des Knaben Wunderhorn*, nastąpił wyraźny upadek pieśni ludowej. Pisarz mówi o całkowitym jej zaniku oraz o znizeniu się tejsze do poziomu śpiewki ulicznej. Kiedyś Arnim słyszał cudowne pieśni ludowe, było to w czasach jego dzieciństwa, śpiewała je piastunka, zamiatając podłogę. Teraz – w czasach współczesnych autorowi – pieśń podupała, i jest to zjawisko uniwersalne:

⁶ Por. S. Münch, dz. cyt., s. 173.

⁷ J. Kleiner, *Romantyzm*, [w:] tegoż, *Z historii i teorii literatury*, wybór i opracowanie A. Hutnikiewicz, Warszawa 1981, s. 186.

⁸ Tamże, s. 183.

Tak więc ta pusta poezja⁹ odwoziła nas często od muzyki, a nawet obniżała samą jej wartość. Nowe musi podążać za nowym, nie dlatego, że nowi mogą dać tak wiele nowego, ale dlatego, że domagano się tego; w ten sposób utworowano drogę do ludu lekkomyślnym pieśniom, które nigdy nie mogły stać się pieśniami ludowymi. W tej zawierusze nowości, w tym rzekomym, z pierwotną szybkością nastającym rajem na Ziemi również we Francji (jeszcze przed Rewolucją, która być może dopiero wskutek tego wybuchła) wyginęły niemal wszystkie pieśni ludowe¹⁰; jeszcze dziś Francuzi są w nie ubodzy – cóż więc ma powiązać ich z tym, co jest dla nich jako dla narodu trwale i niezmiennie? Także w Anglii rzadziej śpiewa się pieśni ludowe; nie inaczej jest we Włoszech, gdzie opera, ich narodowa pieśń ludowa, podupadła w skutek żądzy nowości, objawionej przez prostych ludzi. Nawet w Hiszpanii podobno niejedna pieśń przepadła i nie upowszechnia się nic, co miałyby jakieś znaczenie¹¹.

Taki *status quo* wyraźnie zmartwił badacza. Co więcej – uznał on, operując językiem metaforycznym, że pieśni ludowe (oczywiście te sprzed upadku) to stare drzewa, to „pradawne znaki trwałych granic”. I jeżeli zostaną zapomniane, to wówczas na gruncie niemieckim nic już nie urośnie – zostanie on wypłukany z gleby, niczym szczyt górski podczas deszczu. Będzie się to oczywiście równało zniszczeniu Niemiec.

Herder także dowartościował pieśni ludowe. Stwierdził bowiem, że to właśnie w nich (oraz w podaniach ludowych) żyje jeszcze mitologia niemiecka, którą należy koniecznie odtworzyć i spisać, ponieważ nie ma żadnego innego podłoża, z którego mogłaby wyrosnąć nowa poezja niemiecka. Pieśń ludowa, baśń ludowa jak również stara literatura rodzima, to te wytwory kultury, których wskrzeszenie umożliwi literaturze niemieckiej odbicie się od dna¹². Doszedł on ponadto do przekonania, iż należy, odrzuciwszy wszelkie reguły, tworzyć w duchu ludowej tradycji własnego narodu. W ten sposób będzie możliwe unarodowienie poezji i tym samym nadanie jej charakteru właściwego danemu krajowi. Herder związał oczywiście swoje wywody, dotyczące pieśni ludowej, z teorią historyzmu, której był *notabene* pierwszym rzecznikiem.

W związku z dużym zainteresowaniem twórczością ludową pojawiają się zbiory pieśni. Natomiast Macpherson swoją słynną mistyfikacją (mam tu na myśli

⁹ *puszta poezja* – krytyczna ocena pieśni patriotycznych z okresu walk przeciw inwazji Napoleona, mających wyrazić odczucia ludu, lecz niemających nic wspólnego z kulturą ludową. (Przyp. tłum.)

¹⁰ Negatywna ocena oświecenia, które nie ceniło twórczości ludowej. (Przyp. tłum.)

¹¹ A. von Arnim, *O pieśniach ludowych* (przeł. K. Krzemień), [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i opracował T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 382.

¹² Na ten temat pisze Zygmunt Łempicki. Zob. Z. Łempicki, *Świat książek i świat rzeczywisty. Przyczynek do ujęcia istoty romantyzmu*, [w:] tegoż, *Wybór pism, tom I. Renesans, Oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, Warszawa 1966, s. 333.

Pieśni Osjana, 1765) przyczynił się do postawienia twórczości ludowej na równi z twórczością literacką¹³. Jeżeli natomiast chodzi o zbiory pieśni, to wypada tutaj wymienić choćby dwa: *Des Knaben Wunderhorn* (t. 1-3, 1805-1808) Achima von Arnim i Klemensa Brentano oraz *Volkslieder* (1778-1779) J.G. Herdera. Ale – co jest jasne – nie wyczerpuje to listy ogromnej liczby dzieł tego rodzaju.

Samemu ludowi wiele w tej epoce przypisano i wiele się od niego wymagało. Przede wszystkim poprzez, paradoksalnie, brak edukacji utrzymał czystość języka, przechował relikty przeszłości, zachował dawne zwyczaje. Trzeba więc badać jego obyczaje, jego twórczość, by dotrzeć do pradziejów, by je poznać. Ludowa pamięć była bowiem uznana za tę, która przechowała dawny, pierwotny światopogląd oraz ślady odległej przeszłości. A poznanie, zbadanie jej, umożliwiłoby dotarcie do odległej, zakrytej historii. Dzięki temu możliwe byłoby wzbogacenie kultury rodzimej, jak również tworzenie literatury w oparciu o źródło nieskalane, niezbrukane obcymi wpływami, na którym nie nawarstwił się żaden osad. Na przykład – choć to może dziwnie zabrzmieć – również osad chrześcijański. Na gruncie polskim mamy doskonałą rozprawę na ten temat. A mianowicie Z. Dołęga Chodakowski w swojej pracy *O sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* wykazywał, iż Kościół poprzez swoją działalność zniszczył to, co rdzennie słowiańskie. Narzucił swój światopogląd, swój system wartości. Przypisano Dołędze wielkie zasługi. Pol uznał nawet, iż to właśnie Chodakowski położył grunt nie tylko pod badania historyczne i etnograficzne, ale również przyczynił się do rozwoju „nowej poezji” – pokazując, że można mówić prosto, a nawet trzeba, by być zrozumianym. Mówić prosto, jak pieśni gminne, które powtarzane po tysiackroć, stały się powszechne i w tej chwili, będąc dostępnymi, a jednocześnie poetycznymi, mogą służyć jako wzór dla poezji¹⁴. Chodakowski nie tylko zachwycił. Również oburzał, co jest oczywiste. Przypuszczalnie dziś wzbudziłby jeszcze większe kontrowersje.

Korzystanie z twórczości ludowej jako pożywki dla poezji znalazło także swoje uzasadnienie filozoficzne. Twórcy ci, dzięki pośrednictwu ludowemu, mogli zgłębić ducha narodu, odkryć istotę rzeczy – patrząc na rzeczywistość właśnie chłopskimi oczyma. Wykorzystał to m.in. Mickiewicz chociażby w swojej *Romanetyczności*.

Wróćmy do Achima von Arnim. Otóż podał on konkretne powody upadku pieśni ludowej, aczkolwiek wyraził również wiarę, że te nieliczne relikty, które pozostały, można odnaleźć i spożytkować w odnowieniu Niemiec, jego ducha oraz jego poezji. A powody upadku są następujące: natłok „naukowego zielska”

¹³ Zob. M. Piechota, *Pieśń*, [w:] J. Bachórz i A. Kowalczykova (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław 2002, s. 692-696.

¹⁴ Zob. R. Wojciechowski, *Ludowość*, [w:] J. Bachórz i A. Kowalczykova (red.), *Słownik literatury polskiej...*, s. 515-525.

(naukowa refleksja stłumiła czułość, wrażliwość na przyrodę, z którą kontakt jest szalenie istotny w przypadku pieśni ludowej), brak twórczości wojennej, upadek świąt – a więc praktyk religijnych (które były źle traktowane, pogardzane, wreszcie zakazane), złe nauczanie (nauczyciele, będący przeciwko tańcom i pieśniom), narzucenie ludowi warunków życia, kapitalizm (który doprowadził do zaniechania świąt, religii, obyczajów). To wszystko przyczyniło się do odczucia braku radości życia, który jest, według Achima von Arnim, nieodzownym warunkiem powstania pieśni ludowej. To wszystko, ale także senność, apatia, brak działania, brak aktywności, pustka i próżnia ludzka stanęły przeciwko twórczości ludowej.

Mimo to Arnim wierzy w możliwość odnalezienia owych pieśni, wierzy również w ich odrodzeńczą moc:

Zbiera on (zbiór pieśni, do których jest ów wstęp badacza – K.W.), śpiewając ku nowym czasom, pod własną chorągwią swój rozproszony lud, podzielony ponadto przez język, różnice państwowe i próżne żądze nowości. I niechże ta chorągiew nie będzie haftowana znakami zwycięstwa, niechaj to będzie raczej porwany żagiel płynących Argonautów¹⁵ albo oddany w zastaw płaszcz biednego pieśniarza* (*Por. dedykację tej książki); kto ją poniesie, niech nie szuka w tym żadnego wyróżnienia, kto za nią pójdzie, niech znajduje w tym tylko swoją powinność, wszyscy bowiem szukamy czegoś wyższego, złotego runa, które należy do wszystkich, to, co jest bogactwem całego narodu, co tworzy jego własną, wewnętrzną, żywą sztukę, tkankę długiego czasu i potężnych sił, wiarę i wiedzę narodu, to, co im towarzyszy w radości i w chwili śmierci, pieśni, sagi, wieści, sentencje, historie, przepowiednie i melodie: chcemy wszystkim przynieść z powrotem to, co przez wieki, tocząc się naprzód, okazało twardość diamentu, nie stępiło się, a tylko wygładziło i gra kolorami, ma wszystkie fugi i wcięcia potrzebne, by mógł powstać nowoczesny pomnik największego nowego narodu, Niemców...¹⁶

Mamy w tym fragmencie wyrażone również inne myśli. Mowa tutaj przecież także o wieczności trwania pieśni ludowej, o jej niezniszczalności. Są one jednocześnie bogactwem narodu, stanowiącym o jego charakterze oraz pozwalającym skierować się ku przyszłości.

Teoria estetyki wokalnejszy oraz idea narodowości sztuki Herdera

Wypada jeszcze powrócić do Herdera – już tym razem w kontekście nie ludowości, ale pieśni. Otóż Zofia Lissa uznała, iż to właśnie on sformułował estetykę

¹⁵ *Argonautci* – w mitologii greckiej towarzysze Jazona w czasie wyprawy do Kolchidy po złote runo. (Przyp. tłum.)

¹⁶ A. von Arnim, dz. cyt., s. 423.

liryki wokalne, pisząc o stosunku tekstu do muzyki. Herder postulował silne zespolenie pierwiastka muzycznego i literackiego zarówno w pieśni, jak i operze – szedł tutaj oczywiście za antyczną teorią muzyki. Według niego ten synkretyzm dwóch sztuk (w operze większej ich liczby) ma zasadzać się na głębokiej lekturze tekstu. Ma być wykryciem muzyczności owego tekstu i oddaniem tego w muzyce. Dopiero dojrzała liryka wokalna Schuberta, Schumanna i Brahmsa w pełni zrealizowała ów postulat Herdera. Nie zmienia to faktu, iż Herder wysoko postawił muzykę instrumentalną.

Co więcej, to Herder jako pierwszy uznał, że twórczość ludowa (ta zarówno muzyczna, jak i niemuzyczna) posiada dużą wartość. Ponadto jemu zawdzięczamy terminologię związaną z folklorem oraz z muzyką ludową. Przyczynił się on również do postawienia kultury ludowej na równi z kulturą wysoką. Uważał on także wszystkie kultury za równorzędne – i tym samym wsparł dążenia słynnych szkół narodowych w romantyzmie.

W Polsce koncepcje Herdera zostały podjęte przede wszystkim przez Kazimierza Brodzińskiego, który, jak wiemy, był nauczycielem Chopina.

Dużą popularność zyskała idea narodowości sztuki. Zofia Lissa pisze:

Postulat narodowego charakteru sztuki był dla Herdera jednym z ważniejszych. Zdaniem jego bowiem wszelkie ideały ludzkości występują zawsze w postaci narodowo zróżnicowanej i w takiej też postaci powinny się ujawniać w sztukach. Zwłaszcza narody uciskane – co Herder szczególnie podkreśla – powinny dbać o własną narodową sztukę, najlepszą formę służenia własnemu narodowi. Koncepcje te natrafiły w Polsce porozbiorowej na podatny grunt, na potrzebę narodowego samoutwierdzenia, a poparte autorytetem filozoficznej idei wprowadzały w czyn to, co bez niej byłoby tylko odruchem. Warto tu dodać, iż Herder szczególnie wysoko cenił kultury i narody słowiańskie¹⁷.

Na tym jednak sprawa Herdera się nie wyczerpuje. Należy zatem poczynić jeszcze kilka uwag dotyczących jego spostrzeżeń – tych, odnoszących się do jego koncepcji pieśni ludowej. Otóż w swoich rozważaniach¹⁸ stwierdza on, że poezja, a szczególnie pieśń, były na początku ludowe, a więc proste, łatwe, bliskie współstwu. By potwierdzić tezę, podaje przykład Homera, który – według niego – był poetą ludowym. Bo pisał to, co usłyszał, to, co na żywo podpatrzył. Bo to, co spisał, istniało nie na papierze, lecz w ustach śpiewaków. Zaznacza także, że Homer był dlatego łatwo zrozumiały, że nie stosował jakichś słownych labiryntów.

¹⁷ Z. Lissa, *Znaczenie filozofii J.G. Herdera dla romantyzmu muzycznego*, [w:] tejsze, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie Z. Skowron, Kraków 2008, s. 145.

¹⁸ Zob. J.G. Herder, *Pieśni ludowe* (tłum. T. Dmochowska), [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, tom 1, opracowała S. Skwarczyńska, Kraków 1965, s. 69-73.

Herder, wchodząc w polemikę ze słynnym „ut pictura poësis”, mówi, iż nie obraz, nie „blask” czy „gładkość” stanowią główną domenę pieśni (chyba że mamy na myśli jakieś „gąbłotowe”, zabytkowe, ozdobne utwory typu sonety czy madrygały), ale śpiew. Czyli śpiew, śpiewność, nie zaś obraz, można uznać za istotne przymioty pieśni¹⁹.

Herder pisze:

Jeśli tego [śpiewności – K.W.] brak jakiejś pieśni, nie ma ona tonu, poetyckiej modulacji, zwartego jej biegu i postępu, choćby nawet miała i kształt, i obrazy, i układ, i wdzięk barw, i wszystko, czego tylko chce; nie jest już wówczas pieśnią; jeśli zaś owa modulacja zostanie czymś zmacona, jeśli jakiś obcy poprawiacz wtrąci tu jakiś nawias malarskiej kompozycji, to znów śliczną barwę jakiegoś przymiotnika itd., przy których od razu wypadamy z tonu pieśniarza, z melodii śpiewu i przeżuujemy piękne, lecz twarde, a niepożyte ziarno farb – żegnaj, śpiewie, żegnaj, pieśni i radości! Jeśli natomiast pieśń posiada śpiewność, odpowiednio dźwięczną i ciągłą liryczną śpiewność, to choćby nawet treść jej była pozbawiona znaczenia – pieśń trwa i jest śpiewana (s. 71).

Jak widać, pojawiają się tutaj stwierdzenia dosyć kontrowersyjne – oto pieśń nie potrzebuje sensu. Jej tekst może być pozbawiony treści. Najistotniejszym elementem pieśni jest dla Herdera śpiewność, to ona gwarantuje przetrwanie.

Autor w sposób szczególnie dowartościowuje ducha pieśni. To ów duch sprawia, że pieśń trwa. Duszą pieśni jest – według Herdera – jej tonacja i melodia. Słaby tekst może z czasem ulec zmianie lub też może zostać skrócony. Duch pieśni natomiast, będąc nieśmiertelny, pozostaje i żyje dalej. Bo pieśń musi być odbierana duszą, słuchana jej uchem – nie zaś oglądana. Stąd też niedopuszczalne są jakiegokolwiek poprawki nanoszone na tekst pieśni. A już szczególnie te, które mają podnieść obrazowość pieśni. Tak poprawiona pieśń będzie miała na sobie ślady nożyc – „nic już z wielkiego, pełnego serca dźwięcznej natury” nie będzie można w niej odnaleźć.

W zbiorze, do którego przynależy omawiany wstęp²⁰, starano się uchwycić – jak mówi Herder – przede wszystkim brzmienie pieśni, jej melodię. Bo brzmienie jest najważniejsze, a treść często trudna, a nawet niemożliwa do przełożenia. Herder wierzy jednak, że jeżeli się udało dobrze odtworzyć dźwięk, to i treść się znajdzie.

¹⁹ Jeżeli chodzi o samą poezję, to Schiller wyróżnił poezję związaną z muzyką oraz poezję spokrewnioną z plastyką. Ta pierwsza ma – według niego – oddziaływać na duszę, wydobywając z niej określony stan, natomiast druga ma przedstawiać jakiś przedmiot. Plastyczna poezja jest więc przedmiotowa, muzyczna zaś abstrakcyjna. Pisz o tym Oskar Walzel. Zob. O. Walzel, *Wzajemne naświetlanie się sztuk* (tłum. O. Dobijanka), [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, oprac. S. Skwarczyńska, t. II, cz. I, Kraków 1974, s. 178-179.

²⁰ J.G. Herder, *Pieśni ludowe. Obok innych mieszanych utworów. Część druga (Völklied. Nebst untermischten andern Stücken. Zweiter Teil, Leipzig 1779)*.

Lepiej jednak – pisze Herder dalej – jest układać nowe pieśni, które będą niepoprawione, nieokaleczone. Gdy układamy nowe pieśni, wówczas jesteśmy panami ich treści. I jeżeli taką treść ożywi dusza dawnej melodii, ożywi duch pieśni, to będzie to najwłaściwsze.

Tekst a muzyka w pieśni

W tym momencie moich rozważań wypada przywołać nazwisko Schopenhauera. Filozof ten wypowiedział się bowiem na interesujący nas temat. Stwierdził on, iż głos ludzki – w śpiewie – jest dla muzyki jedynie dźwiękiem. Muzyka traktuje go jako jeden z instrumentów. A to, że służy on jako narzędzie mowy, jest z punktu widzenia najdoskonalszej ze sztuk praktycznie nieistotne. Oddajmy głos tekstowi:

Okoliczność, że instrument ten jako narzędzie mowy służy ponadto do przekazywania pojęć, ma charakter przypadkowy, który muzyka może co prawda wykorzystać ubocznie, aby połączyć się z poezją, nigdy jednak nie wolno zrobić z tego sprawy głównej i nie może być całkiem obliczone tylko na wyrażanie wierszy przeważnie lub – jak dodaje Diderot w *Kuzynku mistrza Rameau* – z istoty nawet marnych. Słowa są i zawsze będą dla muzyki postronnym dodatkiem o podrzędnym znaczeniu, gdyż działanie dźwięków jest nieporównanie silniejsze, bardziej niezawodne i szybsze od słów; jeśli więc włącza się je do muzyki, mogą grać tylko zupełnie podrzędną rolę i muszą całkowicie podporządkować się tamtej²¹.

Autor *Świata jako woli i przedstawienia* mówi tutaj o sytuacji, w której muzyka jest na początku i staje się punktem wyjścia dla tekstu. Stąd też jedynie uboczne wykorzystanie tekstu przez muzykę. Problem, który został tu poruszony, nie utracił i dzisiaj racji bytu. Gdyby tak było, wówczas w swojej najnowszej książce²² Agata Seweryn nie wchodziłaby w polemikę z Bohdanem Pocijem.

B. Pocij generalnie wypowiedział się przeciwko konieczności wzięcia pod uwagę znaczenia słów podczas kontemplacji muzyki wokalne. Stał on na stanowisku, że aby doskonale odebrać utwór, wystarczy jedynie dobrze odebrać warstwę muzyczną, wystarczy zachwycić się architektoniką, budową dzieła. Oczywiście należy wziąć pod uwagę tekst, ale tylko jego warstwę brzmieniową – nie zaś semantyczną²³.

²¹ A. Schopenhauer, *Przyczynek do metafizyki muzyki*, [w:] tegoż, *Świat jako wola i przedstawienie. Tom drugi, który zawiera uzupełnienia do czterech ksiąg tomu pierwszego*, tłumaczenie i komentarz J. Garewicz, Warszawa 1995, s. 642-643.

²² A. Seweryn, *Poezja „nutami niesiona”*. *O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2008, s. 70.

²³ B. Pocij, *Po co muzyce słowa?*, „Ruch Muzyczny” 1994, nr 21, s. 8-9.

A. Seweryn nie może się zgodzić z tak pojętym obiosem dzieła wokalnego. Według badaczki w utworach tego typu warstwa semantyczna tekstu jest równie ważna, jak muzyka. Jedna z drugą tworzą, owszem, integralną całość, ale to nie zmienia faktu, że jedną z nich można całkowicie pominąć, zbagatelizować. Tego typu złe myślenie wiąże ona z ciągle żywym mitem romantycznym, głoszącym prymat muzyki instrumentalnej nad wokalną oraz wyższość w ogóle muzyki nad poezją. Według niej należy zrezygnować z tego typu waloryzujących teorii.

Przywołajmy w tym kontekście jeszcze raz nazwisko Schopenhauera.

Filozof mówi również o takiej sytuacji, w której to muzyka jest dodana do tekstu (czy to w pieśni, czy w operze):

Odwrotnie natomiast układa się stosunek, gdy idzie o poezję już daną, o pieśń lub o tekst opery, do którego dodana zostaje muzyka. Wtedy bowiem sztuka tonów objawia swą siłę większe możliwości, ponieważ daje teraz najgłębsze, ostateczne, najbardziej skryte wyjaśnienie doznań wyrażonych w słowach lub w akcji ukazanej w operze, wyraża ich właściwą i prawdziwą istotę, i pozwala nam poznać samego ducha zdarzeń i wypadków, których zewnętrzną tylko powłokę, ciało ukazuje scena. Ze względu na tę przewagę muzyki oraz na to, że do tekstu i do akcji pozostaje w takim stosunku jak to, co ogólne, do tego, co szczegółowe, jak reguła do przykładu, mogłoby się wydawać bardziej stosowne układanie tekstu do muzyki niż komponowanie muzyki do tekstu. Ale w metodzie powszechnie stosowanej słowa i akcja tekstu wskazują kompozytorowi na leżące u ich podstaw pobudzenia woli i wywołują u niego samego doznania, które ma wyrazić, a więc pobudzają jego fantazję muzyczną²⁴.

Widzimy więc, że niezależnie od kierunku: muzyka – literatura; literatura – muzyka, muzyka pozostaje dla filozofa sztuką nadrzędną, organizującą całość dzieła wokalnego. Z jednym tutaj zgodzić się nie sposób. Owszem, znana jest relacja Spauma, mówiąca o tym, jak doszło do powstania pieśni *Król olch* Schuberta. Kompozytor miał, zachwycony tekstem, chodzić po pokoju, recytując balladę, i w ciągu kilku zaledwie chwil skomponować do niej muzykę. Tutaj owszem – tekst był początkiem, owym *arché*. Ale nie każdy tak tworzył. Mówi się, że Schumann swoje pieśni komponował zupełnie inaczej. Pisze o tym Mieczysław Tomaszewski:

Akcenty się przemieściły: ważniejszą rolę od melodyki zaczyna pełnić harmonika. Partia fortepianu staje się niekiedy ważniejsza od śpiewu. Tam, gdzie milkną słowa, fortepian dopowiada to, czego nie potrafiły powiedzieć. W cyklu *Miłość poety* czyni to wielokrotnie. Poza tym: brzmienie instrumentu stwarza a u ręk, w której dopiero śpiew próbuje zaistnieć i dobrze się poczuć²⁵.

²⁴ A. Schopenhauer, dz. cyt., s. 643.

²⁵ M. Tomaszewski, *Wokół fenomenu pieśni romantycznej*, [w:] tegoż, *Studia nad pieśnią romantyczną. Od wyznania do wołania*, Kraków 1997, s. 21.

W wypadku Schumanna muzyka staje się punktem wyjścia, muzyka pochłania słowo. Tomaszewski pisze, iż to nie *logos* Goethego, ale *melos* Heinego stanął u początku pieśni tegoż kompozytora.

Tezy Schopenhauera pozostają jednak w silnym związku z romantycznym pojmowaniem pieśni. Muzyka miała bowiem oddawać uczucia ludzkie bezpośrednio, bez użycia znaków. Odgrywała więc rolę nadrzędną, przewyższając tym samym poezję. Jak już wspomniałem wcześniej, muzyka instrumentalna była przez romantyków stawiana najwyżej. Natomiast śpiew idealnie wyrażał naturę ludzką. Zarysował się wyraźny podział. Instrumenty miały wyrażać naturę (w operze, w pieśni), natomiast głos – człowieka. Pieśń została wysoko postawiona w romantycznej koncepcji sztuk. Ze względu, oczywiście, na ideę syntezy sztuk. Ale nie tylko. Na gruncie polskim Jan Kazimierz Ordyniec pisał w dziele *O związku i powinowactwie sztuk pięknych, a mianowicie poezji z muzyką*, że zarówno muzyka, jak i literatura powodują powstanie w sercu myśli o nieskończoności. A łączą się ze sobą, bo obie są toniczne. Natomiast śpiew bardziej działa na duszę ludzką niż jedynie deklamacja, gdyż poezja wsparta muzyką podwaja swoją siłę²⁶.

Ekspansja pieśni ludowej

Czesław Zgorzelski zajął się natomiast problemem kariery pieśni i piosenki w okresie romantyzmu. Badacz zastanawiał się nad tym, co wpłynęło na tak dużą popularność twórczości pieśniowej w Polsce. Według Zgorzelskiego przyczyny były różne. Z jednej strony przełom kulturalny, a z drugiej polityczne i obyczajowe przekształcenia.

Jeżeli chodzi o czynniki literackie, to w romantyzmie doszła do głosu inna koncepcja literatury. Otóż nie miała ona już uczyć, wychowywać (jak w klasycyzmie), co przyczyniało się do zawarcia w niej dużej dawki retoryki – równie wówczas ważnej, jak estetyka. Ale miała wyrażać indywidualne uczucia, subiektywny punkt widzenia. Była więc nastawiona na podmiot mówiący. Ta zmiana wymagała znalezienia nowego języka, a tym samym nowej formy wypowiedzi. Nie będzie to już oda. Oda bowiem była gatunkiem wyrażającym uczucia zbiorowości. W obliczu dojścia do głosu indywidualizmu romantycznego stała się niepotrzebna.

Pieśń, jak również piosenka znajdowały się wówczas na antypodach literatury. Natomiast w zakresie twórczości wokalne szalenie dużą popularnością cieszyła się kantata. Ona zaspokajała potrzeby klasyków. Była wykorzystywana w uroczystościach narodowo-patriotycznych, była odśpiewywana w różnych okolicznościach, przy różnych okazjach (urodziny, zaślubiny, koronacje itd.). Istniały

²⁶ Zob. C. Zgorzelski, *Jak doszło do kariery piosenki w poezji romantycznej*, [w:] tegoż, *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988, s. 24-56.

nawet kantaty wolnomularskie, które posiadały charakter już nie panegiryczno-patriotyczny, ale filozoficzny i były tworzone dla potrzeb masonskiej obrzędowości.

Zanim pieśni znajdą się w uznanym ogólnie centrum, przejdą swoistą drogę. Ulegną przekształceniu: od anakreontyczno-romansowego oblicza, poprzez wcielenie romansowo-sentymentalne dojdą do romantycznej już uczuciowości, wolnej od sentymentalnej tkliwości czy oświeceniowej retoryki.

Już w swym wydaniu romansowo-sentymentalnym pieśni wejdą do repertuarów salonowych. Dumy, romanse, śpiewy z różnych powieści, oper, wodewilów, staną się przedmiotem salonowych śpiewów modnych pań. To kolejny czynnik – tym razem już obyczajowy – mający wpływ na rosnącą karierę fenomenu o nazwie pieśń.

Rozpoczęła się więc praktyka uspięwniania wiersza polskiego. W Polsce teoretyczną kwestią zajęli się: Nowaczyński, Elsner, Kurpiński; praktyczną zaś: Skarbek, Brodziński i inni. Poruszony został przy okazji problem polskiego wiersza sylabotonicznego, bo ten został uznany jako doskonale nadający się do umuzycznienia. W swojej *Prozodii* Królikowski dał nam jakby systematykę utworów przeznaczonych do śpiewu. Wyraził przy okazji przekonanie, iż pieśń polskiego ludu jest najbardziej muzykalna, bo bardzo dobrze godzi obie sztuki (poezję i muzykę). Powraca tu więc opinia Herdera. Oczywiście staje się więc również to, że na dowartościowanie pieśni przez romantyków polskich wpływ ma idea ludowości w literaturze, a co za tym idzie, również teoria narodowości sztuki. Pisałem już o tym w odniesieniu do niemieckiej pieśni, nie będę się więc powtarzał. Ograniczę się jedynie do kilku oczywistych stwierdzeń. Pieśń ludowa została uznana przez romantyków za nieomyślne światło prawdy. Stąd tak wielka jej popularność w świadomości i w literaturze pierwszej połowy XIX wieku. W literaturze, ponieważ piosenka ludowa weszła do utworów literackich: by wymienić tutaj chociażby *Dawną piosenkę litewską o koniu Kiejstuta z Grażyny*, *Pieśń Wajdeloty*, *Balladę Alpuhara z Konrada Wallenroda*, czy też piosenki z II części *Dziadów* (żeby na Mickiewiczu poprzestać). Piosenka więc stała się wyrazem najnowszych tendencji literackich, czy też szerzej kulturowych i światopoglądowych zarazem.

Kolejny przykład ekspansji pieśni stanowi twórczość patriotyczna oraz towarzyska. Efektem tej pierwszej są *Śpiewy historyczne* Niemcewicza, umuzycznione dzięki damom z Towarzystwa Warszawskiego. Zostały one jednakże negatywnie ocenione przez Mickiewicza, który uznał, iż opowiadania historyczne pełne morałów nie pasują do muzyki, która ma być głosem uczucia. W Polsce porobrowej dużą rolę odgrywają szczególnie trzy pieśni patriotyczne: *Jeszcze Polska nie zginęła...*, *Boże! coś Polskę...* oraz, oczywiście, *Warszawianka*. Istniało też wiele piosenek powstałych w trakcie powstania listopadowego. Tutaj należy wymienić choćby takie tytuły, jak: *Do broni Sarmaci!*, *Pobudka* (Brodzińskiego), *Marsz za Bug* (Goszczyńskiego) czy też *Śpiew bojowy* (Witwickiego).

Jeżeli natomiast chodzi o twórczość towarzyską, to należy wziąć tu pod uwagę przede wszystkim piosenki Odyńca, Zana i Czeczota. Celem tej twórczości była zabawa, ale również wyrażenie programu sprzeciwu narodowego.

Zakończenie

Wiele czynników złożyło się na dowartościowanie pieśni przez romantyków. Były to czynniki obyczajowe (każda praktycznie dama posiadała w swoim salonie fortepian, na którym grała, często pieśni), również dużą rolę odegrały zmiany światopoglądowe – te związane z wyeksponowaniem i wywyższeniem ludu i ludowości²⁷, mających zawierać prawdy żywe (według określenia Mickiewicza) – oraz czysto literackie – związane ze zmianą treści literatury – poruszane są problemy nie ogółu, ale sprawy jednostki. Nic zatem dziwnego, że twórczość ludowa pomogła romantykom wyrazić ich światopogląd oraz stała się bardzo ważnym argumentem w walce z inną (klasyczną) koncepcją literatury.

Bibliografia

- Danielewicz Jerzy, *Wstęp do: Liryka starożytnej Grecji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984.
- Dobak Anna, *Pieśń*, [w:] Teresa Kostkiewiczowa (red.), *Słownik literatury polskiego oświecenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 395.
- Herder Johann Gottfried, *Pieśni ludowe* (tłum. Teresa Dmochowska), [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 1, opracowała Stefania Skwarczyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1965, s. 69-73.
- Kleiner Juliusz, *Romantyzm*, [w:] tegoż, *Z historii i teorii literatury*, wybór i opracowanie Artur Hutnikiewicz, PWN, Warszawa 1981, s. 175-205.
- Lissa Zofia, *Znaczenie filozofii J.G. Herdera dla romantyzmu muzycznego*, [w:] tejże, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie Zbigniew Skowron, Universitas, Kraków 2008, s. 141-156.
- Łempicki Zygmunt, *Świat książek i świat rzeczywisty. Przyczynek do ujęcia istoty romantyzmu*, [w:] tegoż, *Wybór pism, tom I. Renesans, Oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, PWN, Warszawa 1966, s. 329-368.
- Münch Stefan, *Raj utracony i odnaleziony. Rzecz o poglądach romantyków niemieckich na muzykę*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Vol. II, 9, Sectio FF, Lublin 1984.

²⁷ Pieśń została nawet uznana przez Annę Dobak za najwcześniejszą formę bytowania poezji. To jest oczywiste, ale autorka stwierdza ponadto, że najwcześniejsza odmiana poezji zachowała się właśnie w twórczości ludowej. Tutaj poezja śpiewana powstaje jakby w sposób naturalny. Natomiast w poezji oficjalnej nastąpiło oddzielenie muzyki od liryki. Zob. A. Dobak, *Pieśń*, [w:] T. Kostkiewiczowa (red.), *Słownik literatury polskiego oświecenia*, Wrocław 2002, s. 395.

- Piechota Marek, *Pieśń*, [w:] Józef Bachórz i Alina Kowalczykova (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 692-696.
- Pociej Bohdan, *Po co muzyce słowa?*, „Ruch Muzyczny” 1994, nr 21.
- Schopenhauer Artur, *Przyczynek do metafizyki muzyki*, [w:] tegoż, *Świat jako wola i przedstawienie. Tom drugi, który zawiera uzupełnienia do czterech ksiąg tomu pierwszego*, tłumaczenie i komentarz Jan Garewicz, PWN, Warszawa 1995, s. 642-643.
- Seweryn Agata, *Poezja „nutami niesiona”. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, IBL PAN, Warszawa 2008.
- Skarbowski Jerzy, *Romantyczna genealogia koncepcji jedności sztuk*, [w:] tegoż, *„Taka pieśń jest siła, dzielność, taka pieśń jest nieśmiertelność!”*. Rola muzyki w życiu i twórczości Adama Mickiewicza, Wyd. FALL, Kraków 2003, s. 10-16.
- Stabryła Stanisław, *Historia literatury starożytnej. Zarys*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.
- Tomaszewski Mieczysław, *Wokół fenomenu pieśni romantycznej*, [w:] tegoż, *Studia nad pieśnią romantyczną. Od wyznania do wołania*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Kraków 1997, s. 13-21.
- Walzel Oskar, *Wzajemne naświetlanie się sztuk* (tłum. Olga Dobijanka), [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, oprac. Stefania Skwarczyńska, t. II, cz. I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 162-189.
- Ryszard Wojciechowski, *Ludowość*, [w:] Józef Bachórz i Alina Kowalczykova (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 515-525.
- Zgorzelski Czesław, *Jak doszło do kariery piosenki w poezji romantycznej*, [w:] tegoż, *Zarysy i szkice literackie*, PIW, Warszawa 1988, s. 24-56.

Streszczenie

Miejsce pieśni (piosenki ludowej) w świadomości i twórczości romantyków (zarys problematyki)

Tematem powyższego artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie: jakie jest miejsce pieśni ludowej w świadomości oraz twórczości romantyków? Od razu wypada zaznaczyć, że autor nie rości sobie prawa do jednoznacznego i pełnego wyjaśnienia owej kwestii. Artykuł rozpoczyna się od omówienia związku muzyki i liryki w estetyce starożytnej Grecji – wskazując tym samym na źródło romantycznej koncepcji korespondencji sztuk. W dalszej kolejności autor skupia się na problematyce „upadku pieśni ludowej” wyrażonej w dziele Achima von Arnim pt. *O pieśniach ludowych*.

W następnej części rozważań omówiona zostaje teoria estetyki wokalne oraz idea narodowości sztuki Herdera, który jako pierwszy postawił twórczość ludową na równi z kulturą wysoką oraz w sposób niezwykle interesujący wypowiedział się o relacji tekstu do muzyki w pieśni. (Podobny wątek podjął także Schopenhauer, co również zostaje przez autora artykułu wyeksponowane.)

Artykuł zamyka podrozdział traktujący *stricte* o ekspansji pieśni ludowej. Autor zwraca w nim uwagę na to, jak ważne miejsce w hierarchii sztuk zajęła twórczość ludowa

i w jaki sposób, odpowiednio zinterpretowana, stała się jednym z fundamentów romantycznej świadomości nie tylko literackiej, ale szerszej, kulturowej, czy wręcz kulturowo-twórczej.

Summary

The place of the folk song in the consciousness and the works of the Romantics (an outline of the issue)

The present article attempts to answer the question: what is the place of the folk song in the consciousness and the works of the Romantics? It should first be noted that the author does not claim the right to a full and unambiguous explanation of that issue. The article begins with a discussion of the relationship between music and lyrics in the aesthetics of ancient Greece – thereby indicating the source of the Romantic concept of the synthesis of arts. Subsequently, the author focuses on the issue of “the decline of the folk song” expressed in Achim von Arnim’s work entitled *On Folk Songs*.

The next part of the article discusses the theory of vocal aesthetics and the idea of the nationality of art formulated by Herder, who was the first to treat folk art equally with high culture and expressed his opinion on the relationship between text and music in songs in a particularly interesting way (Schopenhauer took up a similar notion, which is also emphasized by the author of the article).

The article closes with a subsection strictly devoted to the expansion of the folk song. The author draws attention to how important folk art is in the hierarchy of arts and how, once appropriately interpreted, it has become one of the foundations of the Romantic consciousness, not only in terms of literature, but also more broadly in the cultural or even culture-forming sense.