

M A T E R I A Ł Y DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH“

Jeszcze raz wracamy do pieśni, uzupełniając hasła *bruscello, doina, Geisslerlieder, Landsknechtlieder, el romance* w zeszycie (1), *Ansingelieder, Arbeitslieder, barzeletta, blason populaire, bocet i canto carnascialesco* w zeszycie (2), niektóre hasła z grupy *ballady* w zeszycie (3), *chanty, epicedio, Jägerlied, Kranzlied* w zeszycie (4), *Bastlöselieder, carol, colinda, Kooselieder, Kuhreihen, Martinslied, noël, plugozorul, Weberlied i Zauberlied* w zeszycie (10) *chanson de geste, dajna, duma, epos staroangielski, saga* i *serbska epika ludowa* w zeszycie (12) oraz *dodolske pjesme, Totenlied i Treidelgesänge* w zeszycie (15). Ta długa lista przypomina, jak wielki jest skarbiec pieśni europejskiej. Ogromna większość tych pieśni, jak i utwory w bieżącym naszym zestawie, jest pochodzenia ludowego. Treść i formy pieśni ludowej wyrosły z potrzeb życia, często zostały przejęte przez wszystkie klasy społeczne, stały się przedmiotem literackiego naśladownictwa. Nic dziwnego, że w „pieśni gminnej” Mickiewicz widział tę formę pamięci i świadomości społecznej, która była najmocniejszym ogniwem tradycji narodowej. Jednym z problemów kultury naszego wieku jest fakt, że większość przedstawionych przez nas pieśni należy już tylko do zabytków słowa drukowanego.

Redakcja

BUGARSZTICA: Ludowa pieśń epicka napisana długim wierszem, przeważnie piętnastozgłoskowcem lub szesnastozgłoskowcem. Pochodzenie wyrazu *bugarsztica* do dzisiaj nie jest całkowicie wyjaśnione. W języku pisarzy dubrownickich okresu starszego *bugariti* znaczy: ‘żałośnie, smętnie śpiewać’, ‘zawodzić’, lub w ogóle ‘nucić’. Podobne znaczenie posiada ten wyraz na terenach zachodniej i południowo-zachodniej Jugosławii. Termin *bugarski* używany jest poza tym w serbskich pieśniach ludowych w znaczeniu ‘ludowy’. W każdym razie pojęcie *bugarsztica*, etymologicznie biorąc, różni

się diametralnie od pierwotnego znaczenia tego słowa.

Na długi wiersz natrafiono na stosunkowo wąskim obszarze wybrzeża morskiego (Przymorza) i w północno-zachodniej Chorwacji w starych rękopisach Dubrownika i Kotoru. Stąd charakterystyczny bardzo archaiczny język. Najstarsze znane do chwili obecnej *bugarsztice* zostały zapisane w utworze wierszowanym pisarza z wyspy Hvar, Piotra Hektorovicia (1556), pt. *Ribanje i ribarsko prigovaranje*. Są to jednocześnie najstarsze zapisane jugosłowiańskie pieśni epickie, do których istnieją także

nuty. Cezura dzieli wiersz na dwa półwiersze, z których drugi posiada najczęściej osiem zgłosek, a pierwszy od pięciu do dziesięciu. Akcenty oraz rytm są stałe. Prawie z reguły w tego rodzaju strukturze pojawia się refren złożony z sześciu zgłosek, występujący z zasady po pierwszym wierszu i z kolei po każdym drugim. Pod względem treściowym *bugarsztice* w zasadzie nie różnią się od dziesięciozglaszowca, ale trzeba zaznaczyć, że jakaś ich część z całą pewnością wywodzi się ze źródła artystycznego. Zebrał je, wydał i komentarzem opatrzył przy końcu ubiegłego stulecia chorwacki uczony Baltazar Bogišić w zbiorze *Narodne pjesme iz starijih najviše primorskih zapisa* (Biograd 1878).

Milorad Živančević

BUSSLIEDER zob. WALLFAHRTS-LIEDER

CANTE JONDO: (wym. *kante chondo*) nazwa andaluzyjska, znaczy: 'głęboki śpiew', a oznacza przede wszystkim śpiew andaluzyjski o specjalnym tonie (modalności), nadającym mu swoisty charakter, śpiew głęboko uczuciowy, intymny. Te cechy przeniosły się na zwany tak ludowy poemat liryczny.

Pochodzenia wokalnego *cante jondo* szukają w najstarszych elementach orientalnych bizantyńskich i hebrajskich. Pierwsze święto *cante jondo* obchodzono w wieku XX w Granadzie pod auspicjami wielkiego muzyka Mañuela de Falla.

Są różne rodzaje *cante jondo*, których nazwy daje się również analogicznej poezji: 1. *seguriya* (forma andaluzyjska *seguidilli*) — o elementach bizantyńskiego śpiewu liturgicznego, tony prymitywne, brak rytmu metrycznego, melodia i bogactwo modulacji. Ma wybitny charakter cygański. Występuje tu charakterystyczny dla *cante jondo* okrzyk *Aý!*; 2. *saeta* o wysokości wokalnej i tonalnej *seguriya*, o tematyce religijnej — wier-

sze na cześć Matki Boskiej i Chrystusa cygańskiego; 3. *malagueña* — pieśń i taniec o średniej intensywności (*hondura*); 4. *solea* (*soledad*) — samotnicza elegia o rozpamiętywającej i tragicznej intensywności; 5. *petenera* — sławna tancerka dała nazwę temu rodzajowi *cante jondo*.

Poeta Granady, Federico García Lorca (1899—1936), szczególnie umiał się wczuć w tę muzykę i przetransponować jej ton do poezji artystycznej, osnutej na motywach ludowych. W r. 1921 nadał zbiorowi poezji melodyjnych o wątkach tragicznych nazwę *Poema del cante jondo*.

Podajemy poniżej dwa przykłady *solea* z tego zbioru.

SZTYLET (PUÑAL)

Sztyletu stał
zagłębia się w serce.
Jak piługa lemiesz wchodzi
w jałową ziemię.

Nie.

Nie wbijesz mi go.

Nie.

Ten sztylet
Tak jak promień słońca
pożar wzniesia w straszliwych
głębokościach.

Nie.

Nie wbijesz mi go.

Nie.

ZASADZKA (SORPRESA)

Ciężko legł martwy na drodze
A sztylet miał wbity w piersi.
Leżał nieznanym nikomu.
Jakże zadrżała latarnia
Matko!
Jak silnie drżała ta latarenka
Uliczna!
Zaczęło świtać. I nikt
Nie mógł się jawnie jego oczom
Na ostre rozwartym wiatry.
Bo leżał martwy na drodze.
Bo sztylet miał wbity w serce.
A był nie znany nikomu.

Stefania Ciesielska Borkowska

CÂNTEC: w poezji rumuńskiej *cântec* (łac. *canticum*) jest ogólną nazwą dla pieśni, której głównymi odmianami są: *cântec popular* 'pieśń ludowa', *cântec bătrânesc* 'pieśń dawna', czyli *baladă populară* 'ballada ludowa', *cântec de dor*

'pieśń tęsknoty, żalu, miłości', czyli *doina* (zob.), *cântec de lume* 'pieśń miłosna', *cântec de mort*, czyli *bocet* (zob.) 'pieśń żałobna', *cântec de nuntă* 'pieśń weselna', *cântec de stea* 'pieśń kołędników'. Wszystkie te gatunki należą właściwie do repertuaru poezji ludowej. Pomimo dosyć wysokiego poziomu artystycznego i dużej rozpiętości skali uczuciowej rumuńska liryka ludowa przedstawia na ogół chaotyczną i powikłaną mieszaninę treści oraz nastrojów, będącą w nieustannej fluktuacji, ulegającą ciągłym przemianom, przekształceniom i adaptacjom. Do pierwotnego motywu, przybierającego różne formy wiersza w różnych okolicach, dołączają się raz po raz nowe elementy, tak że o ustaleniu pierwotnego tekstu danej pieśni, jak również o określeniu czasu jego powstawania nie może być mowy. Pieśń rumuńska jest bardzo stara i na pewno istniała już w XV w., kiedy to pieśni religijne rozbrzmiewały w cerkwiach i kiedy *cânțece bătrânești* były śpiewane na ucztach książąt. W XVII w. *lautari*—Cyganie śpiewali w Karpatach wśród rumuńskich żołnierzy *Viersul fetei care și a pierdut caprele în munti*, a więc pieśń o dziewczynie, która pogubiła kozy w górach. Motyw ten występuje często w polskich pieśniach ludowych. Po ucieczce ks. Konstantego Cantemira z Jass — król Jan III Sobieski, zabawiając się tam w gronie swego rycerstwa, parodiował rumuński zwyczaj śpiewania pieśni i wyśmiewał w ten sposób hospodara mołdawskiego, który porzucił tron: *Constantine fugi bine! Nici și casă, nici și masă, Nici dragă jupîneasă*. (Mój Konstanty, zmykaj dobrze! Nie masz domu ani stołu, Ani drogiej połowicy.)

Kompozycja pieśni ludowych nie posiada na ogół ustalonej formy metrycznej. Najczęściej wiersze 7- lub 8-zgłoskowe, o rymach parzystych albo krzyżowanych, tworzą krótsze lub dłuższe giętkie łańcuchy, rzadko podzielone na regularne zwrotki. Żywe tętno rytmiczne

znajduje wyraz w inwokacjach zielonego listka, w okrzykach, w wykrzyknikach, w wołaniach i zawołaniach. W pieśni weselnej zjawia się dość często stary refren słowiański: *lado, lado: Taci mireasa, nu mai plânge. Că la maica ta te-o duce, Când va face plopul pere și răchite vișinele Lado! Lado!* (Cicho, nie płacz, pani młoda. Do matki cię zaprowadzę. Gdy topola zrodzi gruszki, A wiklina krasne wiśnie. Lado! Lado!). Lub innym razem: „Zielony listek konwalii, Lado, Lado, ma siostrzyczko! Ruszaj w stroju pani młodej Ku domowi twego męża. Zostaw matkę, zostaw ojca. Bo już jesteś ty zamężna. Zostaw braci, zostaw siostry. Zostaw ogród pełen kwiatów... Lado, Lado, nie płacz dłużej...” Refren *lădo, lăda, slădo, lădo...*, znany z najstarszych pieśni pogańskich, powtarza się również dość często w polskiej pieśni weselnej: „Nie uginaj się — kalinowy moście, o Łado, Łado, Łado, Łado! Bo bez cię jedzie pysznieńskie wesele, o Łado, Łado, Łado, Łado!”

Treść rumuńskiej pieśni ludowej jest bardzo różnorodna i odnosi się do wszystkich okresów ludzkiego życia. Już dzieciom śpiewa się kołysanki o przyszłości, o powrocie do zdrowia, o rzuconych na nie urokach, o cudownych bohaterach, o wspaniałych odległych krajach... Dominującym motywem jest tam jednak miłość, która obrała sobie za przedstawicieli dorodnego, smukłego i wysokiego jak świerk młodziana oraz uroczą i tęskliwie nastrojoną dziewczynę, której tytułem do krasoty są może nie tyle piękne czarne oczy, ile ostre łuki połączonych brwi. W okresie pierwszej młodości dziewczyna pragnie jaśnieć i błyszczeć: „Niby srebro na książęcym dworze. Niby rumak w bogatej stadninie, Niby krwawy jedwab w magazynie”. Wszyscy będą się jej przyglądali, a ona będzie śpiewała: „Przepasałam się księżycem, Tarczy słońca dałam buzi I klasnęłam rąco w dłonie, I me imię żarem płonie, Głośnym echem

gna po kraju, Jak odgłosy kopalń soli
 Dziewięćdziesiąt i dziewięciu W hospo-
 dara Wołoszczyźnie". Młodzi spotykają
 się podczas wieczornic lub przy tańcu
 zwanym *hora*, nucąc pieśni wyrażające
 zazwyczaj uczucia nie mające nic wspól-
 nego z codziennymi zajęciami. Przy tym
 odzywają się krótkie nawoływania, czę-
 sto o wybitnie satyrycznym zacięciu:
 „Narzczonej usta słodkie, Jak czereśni
 twarda pestka”. — „Kawalera usta słod-
 kie, Jak głógowa twarda pestka”. —
 „Tam w dolinie wśród wikliny ko-
 szuliska pierze dziewczę I rozwie-
 sza je po krzakach, A psy, juchy,
 na nie warczą”. — „Tańcz *horę*,
 dziewczyno, Póki zbierasz, nosisz kwia-
 ty, Bo małżeńskie ciężkie pęta Dadzą
 ci się wnet we znaki”. — Dziewczyna
 wyraża swój niepokój o stałość kochan-
 ka: „Białe kwiatek w poprzek drogi,
 Mam cię spytać, mój ty drogi, Czy nie
 kochasz jeszcze innej?” — Dziewczyna,
 będąc sam na sam ze sobą, zwraca się
 do przyrody z błaganiem o pomoc:
 „Wzejdź, księżycu, pływ ku górze,
 Nieś odpowiedź kochankowi”. Kochają-
 ca dziewczyna tęskni, oddając się w
 myślach kochankowi, pragnąc znaleźć
 się obok niego, gdy jest w wojsku,
 w koszarach odległego miasta, gdy jest
 pastuchem, na wysokich połoninach.
 Te niespokojne nastroje są również
 urozmaicone przekleństwami zdradzo-
 nych dziewcząt, wyrażanymi zazwyczaj
 już to w sposób malowniczy, już to
 w sposób trywialny. Opuszczona ko-
 chanka wędnie wtedy u siebie w do-
 mu: „Śpiewam *horę*, zalewam się łza-
 mi, taki los kobiety”. Kawaler jedzie
 zazwyczaj konno do swej ulubionej,
 podśpiewując sobie podczas drogi. Przy-
 jechawszy na miejsce, prosi o gościnę
 i o przyjęcie w ciepłym łóżku. Najbar-
 dziej we znaki daje się chłopakowi
 służba w szeregach wojskowych zachod-
 niego cesarza, bo oddala go od matki
 i od kochanki, która darzy go na drogę
 wysywaną chusteczką. Przeklina więc
 „cesarski karabin” i widzi się już po-

chowany w obcej ziemi: „W moich no-
 gach Trawa wielka. W moim pasie Pole
 zboża. Nie żałuję, że odjeżdżam, lecz
 żałuję mego pluga, Plugą, moich czte-
 rech wołów, Mojej lubej też żałuję”.
 Piosenki żołnierza nie uderzają nigdy
 w radosne tony bojowe, bo trawi go
 bez ustanku tęsknota za wsią rodzinną:
 „Wolę w biednej mojej wiosce Jeść
 chleb z marnej kukurydzy Niż się kar-
 mić w obcym kraju Chlebem białym
 i pszenicznym”. Rzecz dziwna, że wśród
 tych potomków trackich plemion, co
 wydały Dionizosa, nie odzywa się nig-
 gdzie gloryfikacja wina, morzącego
 wspomnienia i kojącego troski. Jednak
 w karczmach, dokąd ludziska wstępują
 dla zalania robaka, jest zawsze rojnie
 i hucznie: „W naszej karczmie i gos-
 podzie Piją dobrzy i źli piją, Piją biedni
 i bogacze, Aż wieś cała się dziwuje”.

W literaturze rumuńskiej pieśń ludo-
 wa znalazła liczne naśladownictwa.
 Równocześnie wielu poetów ogłaszało
 własne, oryginalne utwory pod tytuła-
 mi *Cântece* lub *Cântec*, a *Cântece și*
sărutări (*Pieśni i pocałunki*, 1855) Bazy-
 lego Alecsandri mają formę dialogu po-
 ety z młodą Rumunką. Za *Cântecul gin-
 tei latine* (*Pieśń rasy łacińskiej*, 1878)
 zdobył tenże poeta puchar i sławę dla
 swego narodu na konkursie poezji ro-
 mańskiej w Montpellier. Helide Rădu-
 lescu (1802—1872) w *Cântecul ursului*
 (*Pieśń niedźwiedzia*, 1848) w sposób do-
 syć trywialny i płaski ośmiesza konsula
 Duhamela, kończąc każdą zwrotkę refre-
 nem: *Diha! diha — mai!* — „Idzie niedź-
 wiedz, sapiąc, mrużąc, Chowają się baby
 płacząc: Wszystkie psy się pobudziły, My-
 śliwi się uzbroidli. Róg brzmi z całej siły.
 Strażnicy się zgromadzili. Diha! diha! —
 mai!” George Coșbuc (1866—1912) sławi
 w *Cântece de vitejie* (*Pieśni bohater-
 skie*) czyny wojenne rumuńskich żoł-
 nierzy z r. 1877. Poza tym szereg in-
 nych poetów uciekało się do podobnych
 tytułów: Vasile Podeanu, *Cântece* (Bu-
 curești 1900); Octavian Goga, *Cântece*
fără țară (*Pieśni bez kraju*, București

1916); Stefan O. Iosif, *Cântece* (București 1912); Tudor Pamfile, *Cântece de țară* (București 1913); Ion Dragoslav, *Cântecul eroilor* (*Pieśń bohaterów*), Falțiceni V. Eftimiu, *Cântecul milei* (*Pieśń liłości*); Ion Buzdugan, *Cântece din Basarabia* (Chișinău 1922); Barbu Lăzăreanu, *Cântecul gintei latine* (Adevarul 1922). Również utwory pisane prozą ukazywały się pod tymi tytułami: Mihail Sadoveanu, *Cântecul amintirii* (București 1909, zbiór nowel); Petre Dulfu, *Cântece și povești* (București 1910); Grigore Crețescu, *Cântecele mele. Mici poeme în proză* (*Moje pieśni. Małe poematy prozą*, Galați 1891).

Bibliografia: N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, București 1922; Gh. Adamescu, *Istoria literaturii române*, Biblioteca pentru toți, București; P. Cancel, *Origines poeziei populare*, București 1922; A. Pann, *Poezii deosabite sau cântece de lume*, București 1931; A. Pann, *Poezii populare*, București 1946; V. Alexandri, *Poezii populare ale Românilor*, București 1866; Al. Odobescu, *Scrieri literare și istorice*, t. 1, București 1887; El. Sevastos, *Cântece moldovenești*, Iași 1888; M. Tîpeiu, *Poezia lirică română [de la originea ei până la 1830]*, Focșani 1889; G. D. Teodorescu, *Poezii populare române*, București 1885; G. P. Lisseanu, *Poezia populară la Romani*, București 1894; Gr. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, t. 1—2, București 1900; O. Densusianu, *Vieța păstorească în poezia noastră populară*, București 1922; C. Negruzi, *Cântece populare ale Moldovei*, Dacia literară 1840; A. Birla, *Cântece poporane din Maramureș*, București 1924; T. Papahagi, *Graiul și folklorul Maramureșului*, București 1925; St. Łukasik, *Pologne et Roumanie. Aux confins des deux peuples et des deux langues*, Paris 1938; E. Vacarescu, *Les chants et légendes du Cozbar. Mon Pays*, Paris 1916.

Stanisław Łukasik

CZASTUSZKA: *частушка* (jeszcze: *коротелька, коротушка, страданье, пригудка, припевка, набирушка, ихахошка, вертушка, топтушка, матана, прибаска, скоморошник* i in., również ukr. *частивка, часта, витребелька*).

Nazwa pochodzi od rosyjskiego wyrazu *частый* 'składający się z szybko następujących za sobą ruchów, dźwięków' itp. i tłumaczy się zapewne szybkim rytmem *czastuszek*, tym że słowa padają w nich jedno za drugim z dużą prędkością.

Termin *czastuszka* wprowadził do obiegu naukowego Gleb Uspienski w r. 1889. Jest to niewielka monostroficzna piosenka czterowersowa napisana czterostopowym wierszem trocheicznym lub tonicznym z rymami parzystymi lub przeplatany. Znacznie rzadziej występują *czastuszki* dwu- i sześciowersowe do wyjątków należą inne prócz wymienionych miary metryczne.

Czastuszka należy do ustnej twórczości ludowej, w chwili obecnej śpiewa się ją w Rosji, a także na Ukrainie oraz Białorusi. Tematyka jej jest nadzwyczaj różnorodna, obejmuje wiele dziedzin życia, takie jak stosunki społeczne i rodzinne, miłość, praca, byt i odpoczynek, przyroda i in. Stąd *czastuszki* podzielić można na polityczne, bytowe, miłosne, satyryczne, żartobliwe, taneczne itp. Ważną cechą *czastuszki* jest jej ściśle powiązanie ze współczesnością.

Czastuszki są dzisiaj najtrwalszą i najproduktywniejszą, a zarazem nadzwyczaj giętką formą ustnej poezji ludowej. Ich różnorodność tematyczna oraz niezwykle pojemny i zwięzły kształt metryczny umożliwiają natychmiastowe uchwycenie i maksymalnie lakoniczne oddanie *ex promptu* myśli, obrazu, charakterystycznego szczegółu czy ostrego rysu. Opierają się bowiem na głębokiej tradycji ludowej, nie zastygłej w dawnych formach, lecz rozwijającej się i doskonalącej w nieprzerwanej praktyce twórców, z reguły bezimiennych. Dlatego też najlepsze z nich cechuje znakomite wycucie rytmu, wysoki artyzm językowy, fonetyczna przejrzystość wypowiedzi oraz mistrzostwo wersyfikacyjne najwyższej miary. Oto przykłady (słowa transakcentowane podkreślono):

Лучше нету того цвету,
Когда яблонька цветет.
Веселей беседы нету,
Когда миленький придет.

Nie ma piękniejszego kwiatu
(Niż ten), kiedy kwitnie jabłonka.
Nie ma rozmowy weselszej
(Niż ta), kiedy przyjdzie kochany.

Мы с миленьком разругались,
Не сошлись характером.
Он сохой полосу пашет,
Мы в колхозе — трактором.

Pokłóciliśmy się z kochanym
Przez niezgodność charakterów.
On sochą orze wąski pas (ziemi),
(A) my w kolchozie — traktorem.

W pierwszej miniaturze zwraca uwagę bogactwo instrumentacji, dokładność i obfitość rymów, charakterystyczny dla poezji ludowej paralelizm między pierwszą a drugą częścią; w drugiej występuje m. in. oryginalny asonans daktyliczny *характером-трактором*, zbliżający *czastuszkę* do poetyki współczesnej.

Do *czastuszek* dwuwersowych należą przede wszystkim piosenki miłosne, tzw. *страдания* (od ros. *страдание* 'cierpienie'):

Я думала он смеется,
А он навек расстается.
Мыслила, że on się śmieje,
А он на wieki rozstaje się (ze mną).

„До свиданья!” — милый скажет,
А на сердце камень ляжет.

„Do widzenia!” — powie kochany,
А на серцу легне камень.

Я страдала, *страдать* буду,
Тебя милый, не забуду.

Cierpiałam (i) będę cierpiała,
(Ale) ciebie, kochany, nie zapomnę.

Geneza *czastuszki* nie jest do końca wyjaśniona. Sięga prawdopodobnie czasów staroruskich, pierwszy bowiem załączków *czastuszek* można by się doszukać w „zaśpiewkach” skomorochów — do dziś dnia w niektórych rejonach Rosji *czastuszki* występują pod nazwą *скоморошники* i *нпуневки* (przyśpiewki). A. Sobolewski opublikował kilka *czastuszek* z w. XVII-XVIII. Do pierwszej połowy XIX w. odnoszą się zapisy wśród chłopstwa rosyjskiego piosenek, bliskich *czastuszkom* przez swoją budowę intonacyjno-składniową. Jednakże popularność tego gatunku wiąże się z okresem późniejszym, warunkowały ją bowiem przemiany socjalno-historyczne powstałe po reformie

rolnej 1861 r. Wzrosło wtedy tempo kapitalistycznego rozwoju Rosji, zaostriżył się rozkład patriarchalnych podwalin bytu wiejskiego i proces rozwarstwienia klasowego, to zaś z kolei przyczyniło się do zbliżenia wsi i miasta, przyspieszyło rytm życia, a zarazem zwiększyło ilość i różnorodność doznawanych wrażeń. Powstałej sytuacji bardziej odpowiadała wzięta i dynamiczna *czastuszka* niż tradycyjna, popularna pieśń liryczna. W ostatnim dwudziestopięcioleciu XIX w. *czastuszka* zdecydowanie wypiera stary folklor obrzędowy i pieśń liryczną z repertuaru młodzieży. Stanowi to świadectwo ważnego procesu zachodzącego w liryce ludowej — poszukiwań nowych form twórczości dla nowych treści życiowych.

Godne odnotowania są powiązania *czastuszki* z folklorem sąsiednich krajów słowiańskich — nie tylko ukraińskim (*kołomyjki, kozaczki, szumki, czarabuszki, talalajki*) i białoruskim (*pripiewki, skakuchy, plasuszki, podskoki*), lecz także polskim (*krakowiaki, mazury, wyrwasy*). Stąd właśnie *czastuszka* mogła uzyskać większą w porównaniu z pieśniami rosyjskimi literackość rymowania i strofiki. Oto dla porównania krakowiak zapisany jeszcze w r. 1833:

Przeleciał, przeleciał
Siwy gołąbeczek,
А ja rozumiała,
Że mój kochaneczek.

Pieśni ukraińskie, białoruskie i polskie odegrały, być może, rolę katalizatora, który przyspieszył i ułatwił proces powstania *czastuszki* rosyjskiej.

Pierwsze wzmianki o *czastuszkach*, występujących na ówczesnej wsi rosyjskiej, publikuje W. Aleksandrow (1864). Jednakże systematyczne gromadzenie *czastuszek* rozpoczęto dopiero na początku XX w., prawdziwe zaś zainteresowanie tym rodzajem twórczości przypada na okres, poprzedzający budowę socjalizmu w Rosji, oraz na epokę radziecką, kiedy to *czastuszka* stała się ważnym i skutecznym środkiem agitacji społeczno-politycznej:

Беет ветер в полюшке
Да поет о волюшке.
Не пора ли нам вставать
Да свободу добывать?

Wieje wiatr w polu
I śpiewa o wolności.

Слы не пора (by) powstać
I swobodę zdobyć?

Воевал в войну германску,
На японской был войне.

А за власть свою крестьянску
Повоюю я вдвойне.

a
b
a
b

Wojowałem podczas wojny niemieckiej,
Byłem na wojnie japońskiej.
A za władzę swoją chłopską
Powojuję podwójnie.

W XX w. daje się zaobserwować proces coraz silniejszego przenikania tekstów literackich do repertuaru *czastuszek*. Tak powstały niektóre *czastuszki* dotyczące rewolucji 1905 i 1917 r. oraz wojny domowej — ich autorami byli Majakowski, Demian Biedny i in. Wielu pisarzy wykorzystuje *czastuszki* w swoich utworach oryginalnych, a fragmenty wierszy i pieśni W. Lebidiewa-Kumacza, M. Isakowskiego i in. przekształciły się w ludowe *czastuszki*. Należy przy tym zaznaczyć, że dzięki umasowieniu kultury i zacieśnieniu więzi między twórczością ludową a poezją poszczególnych literatów rozgraniczenie *czastuszek* ludowych i utworów literackich nie zawsze jest możliwe.

Bibliografia: Zbiory: В. М. Сидельников, *Русская частушка*, Москва 1941; *Русские частушки*. Предисловие и отбор текстов Н. И. Рождественской и С. С. Жислиной, Москва 1956; В. Боков, *Русская частушка*, Ленинград 1950. *Частушка*. Предисловие В. Ф. Бокова. Вступительная статья, подготовка текста и примечание В. С. Бахтина, Москва—Ленинград 1966. Организация: А. М. Новикова, *Народные частушки*, [w:] *Русское народное поэтическое творчество*, Москва 1956; А. А. Кайев, *Русская литература*, Москва 1958, стр. 171—176, 204—205, 211—212, 233—234, 243; Д. М. Молдавский, *Сатирическая частушка*, [w:] *Народно-поэтическая сатира*, Ленинград 1960; З. И. Власова, *О приемах композиции в частушке*, [w:] *Русский фольклор*. Материалы и исследования, V, изд. АН СССР, Москва—Ленинград 1960; С. Г. Лазутин, *Русская частушка*, Воронеж 1960; С. Ф. Баранов, *Русское народное поэтическое творчество*, Москва 1962, стр. 226—233, 274—276. Словники: Л. Тимофеев и Н. Венгров, *Краткий словарь литературоведческих терминов*, Москва 1955; А. Квят-

ковский, *Поэтический словарь*, Москва 1966; В. М. Лесин, О. С. Пулинец, *Словник літературознавчих термінів*, Київ 1965; Н. М. Шанский, В. В. Иванов, Т. В. Шанская, *Краткий этимологический словарь русского языка*, Москва 1961.

Zygmunt Grosbart

FROTTOLA: (termin specyficznie włoski, nie mający, jako rodzaj literacki, odpowiedników w innych językach). *Frottola* jest formą zdrobniałą od *frotta*, która pochodzi od łac. klas. *fluctus* (franc. *flot*, niem. *Flut*, tj. fala), w łac. lud. *flucta*, następnie *frocta*, wreszcie *frotta*.

Przenośnię oznaczał ten wyraz obfitość, mnogość (np. *frotta di gente* — fala, masa ludzka), stąd rozszerzenie znaczenia w wyrazie *frottola* na bezładne i dziwaczne nagromadzenie rozmaitych zdarzeń i pomysłów, najczęściej bez sensu, w utworach poetyckich zwanych właśnie *frottola*, o formie wiersza regularnej tak co do liczby zgłosek, jak i rymów, które bywają tu często tylko przypadkowe. Jest to rodzaj ludowy, a początek jego sięga wczesnego średniowiecza. Jako elementy treściowe wchodzi tu opisy gier i zabaw, bijatyki i awantury.

Z najstarszych nie dochowały się żadne w literaturze włoskiej, natomiast w XIV w. zrecznie naśladowali takie utwory Franco Sacchetti i Francesco Vannozzo, którzy — przy zachowaniu formy bezładnej — wprowadzają motywy pouczające. Przy końcu XIV i na początku XV w. *frottola* poczyna awansować do formy artystyczno-literackiej, głównie dzięki Petrarce oraz innym, jak Antonio Beccari da Ferrara i Facio degli Uberti. Ta forma uszlachetniona posiada już cechy regularności i zwie się także *motti confetti* (od łac. *confectus* — wydoskonalony).

Pod względem metrycznym wyłaniają się tu trzy formy: 1. czterowiersz *abba*, następnie kilka zwrotek sześć- lub ośmiowierszowych i refren rymowany do *ab* zwrotki początkowej; 2. czterowiersz *abba*, po czym kilka zwrotek

šešcio- lub ośmiowierszowych i refren rymowany do *ba* zwrotki początkowej; 3. czterowiersz *abba*, parę zwrotek sześciu- lub ośmiowierszowych i refren w postaci *canzonetty* (strofa sześciu- lub ośmiowierszowa o rymach *abbacc* lub *abab, adad*).

Frottola wyrażała treść moralną, polityczną lub satyryczną. Nierzadko występują w niej jednak głupawe przysłowia i sentencje rymowane parami lub pośrodku. W XV w. pisał *frottola* Luigi Pulci, słynny autor epepei heroikomicznej pt. *Morgante*.

Osobliwym typem jest *frottola* w języku łacińskim, ułożona według miar i rymów włoskich, którą popisywał się Filippo di Iamvilla.

Powstała z żartów ludowych *frottola* stała się wyrazem bezmyślnej często igraszki burżuazyjnego społeczeństwa XV w., a w XVI w. zanikła.

Frottola nazywa się także utwór muzyczny na 4 głosy, o cechach ludowych, będący w modzie szczególnie pod koniec XV w.

Bibliografia: W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1924; O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, t. 1—2, Milano 1943; *Storia letteraria d'Italia. Il Quattrocento*, a cura di V. Rossi, Milano 1949; V. Turri, U. Renda, *Dizionario storico-critico della letteratura italiana*, Torino 1941; *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, t. XVI, Roma 1932.

Walerian Preisner

HLÁSÁNÍ PASAČEK: (czeskie od *hlásat* — ogłaszać) są to osobliwe naiwne

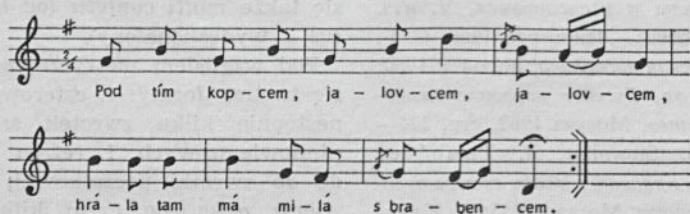
dziecięce śpiewki, powstałe z pierwotnego okrzyku związanego z imieniem wzywanej osoby, z którego z czasem wyrosła sama piosenka, mały improwizacyjnie wierszowany utwór, niekiedy pełny subtelných drwin. Charakterystyczny dla tych śpiewek jest prymitywizm formy i treści, wyrastającej z sytuacji i przypadków życiowych małych pasterek bydła, wzywających się wzajemnie ze swoich oddzielnych pastwisk, np.:

Hej, hej!
Anko, Aninko Tomešova!
Požeň ty ke mně k doubí,
vlk de ke mně sem loudí,
chce na mně telátko:
já telátko nemám,
kravičku mu nedám:
kravičky jsou obě stejny,
jedna druhý rovny,
Héli helilalou!

Karel Jaromír Erben (1811—1870) zapisał w połowie zeszłego wieku cztery wdzięczne śpiewki tego rodzaju w okolicach miasta Jičín w Czechach północnych. Melodie tych piosenek, które nie dochowały się, były prawdopodobnie prostymi dziecięcymi recytatywami. Dziś pieśni tego typu oczywiście już dawno wymarły.

Nieco innego rodzaju są śpiewki nazywane *hlásání žneček*. Dwie żniwiarki wstają od roboty i, zakrywając sobie twarz garścią zboża, śpiewają krótką improwizowaną piosenkę, zawierającą pochwałę albo drwinę z jakiejś osoby przychodzącej lub obecnej na polu, np.:

Pod tím kopcem, jalovcem,
hrála tam má milá s brabencem:
a to nebyl brabeneč,
byl to hezkej mládenec.
Kdo chce vědět, kerej je:
Honziček rychtářojc — hezkej je!



Karel Jaromír Erben w swoim zbiorze podaje dziesięć tekstów tych śpiewek i załącza także ich melodie. Śpiewki tego typu też już dawno wymarły.

Bibliografia: K. J. Erben, *Prostonárodní české písně a říkadla* (1864), ed. J. Horák, Praha 1937; K. J. Erben, *Nápevy prostonárodních písní českých*, Praha 1862.

Otto F. Babler

PILGERLIEDER: zob. **WALLFAHRTS-LIEDER**

RITORNELLO: (pierwotnie *stornello*, włoska nazwa wywodzi się od wyrazu prowansalskiego *estorn* = sprzeczność); franc. *ritournelle* — także w sensie 'paplanina, gadanina': *c'est toujours la même ritournelle*.

Jest to we Włoszech ciekawy utwór liryczny pochodzenia ludowego, używany też w poezji literatów — także w literaturach obcych. Posiada nadzwyczaj prostą budowę, która przypomina japońskie *hai-kai*: składa się tylko z trzech wierszy. Pierwszy, krótki wiersz podaje nazwę kwiatu, który jest zwywany; potem następują dwa wiersze, zwykle jedenastozgłoskowe (*endecasillabo*), z których drugi łączony jest rymem (często tylko asonanssem) z pierwszym, a więc z imieniem rośliny (*aBa*). Np.:

Fior de l'oro,
chi te la toccherà ssa bianca mano,
sin te la tocco io, bella, me moro!

Pod względem treści *ritornella* bywają dosyć urozmaicone. Kwiat, inwokowany we wstępnym, krótkim wierszu, może stać się punktem wyjścia metaforycznej przypowieści o troskach, radości, tęsknocie i nadziei kochanka albo kochanki, często jednak nazwa kwiatu jest podana tylko formalnie lub afektywnie, by dać rym trzeciemu wierszowi. *Ritornello* to utwór o temacie i celach bardzo jednorodnych. W swych początkach mogło mieć charakter poważny, lecz z biegiem czasu nastroje związane z przeżyciami miłosnymi, a nawet erotycznymi, wzięły górę: *ritornello*

zostało opanowane przez miłosne wy-nurzenia, żartobliwe, a nawet skatologiczne wypowiedzi lub wezwania. Początki *ritornella* są kwestią sporną. Pochodzi ono pewnie z Toskanii, ale rozpowszechniło się w całych Włoszech, a nawet Sycylii. Wywodzi się może z ludowych śpiewek, wykonywanych wśród tańca, albo z rymowanych przysłów, a rozwinęło się potem jako samodzielny gatunek ludowej poezji, ludowy epigram liryczny o stałej formie metrycznej, tworzony z nadzwyczajną łatwością improwizacyjną. *Ritornella* stanowią w całokształcie włoskiej poezji ludowej dosyć bogaty dział.

Ten krótki utwór liryczny, sformalizowany metrycznie, sporadycznie występował także w poezji pochodzenia literackiego. Francesco Dall'Ongaro (1808—1873) wierszował *ritornella*, które niekiedy nasycał treścią polityczną (*Stornelli politici e non politici*, Milano 1883). Do poezji niemieckiej *ritornella* wprowadził Friedrich Rückert (1788—1866) w zbiorze *Hundert Ritornelle von Ariccia*, 1817, i w roczniku „Urania”, 1822. Przykład jego własnych *ritornel-lów*:

Zierliches Glöckchen!
Vom Schnee, der von den Fluren weg-
gegangen,
bist du zurückgeblieben als ein Flöck-
chen.

W literaturze niemieckiej *ritornella* tworzyli także Wilhelm Müller (1794—1827), Theodor Storm (1817—1888), Paul Heyse (1830—1914), Emanuel Stickelberger (1884—1962), np.:

Türkenkorn,
est klirrt dein Wort, o Pascha der
Partei,
wie blankes Erz, doch ist sein Sinn
verworn.

Dalej, Ruth Schaumann (ur. 1899), Georg Schneider (zbiór *Das Blumen-gärtlein, ein Ritornellenkranz*, 1949), i inni. Do literatury czeskiej *ritornella* wprowadził Jaroslav Vrchlický (1853—1912), który zarówno tłumaczył włoskie

ritornella ludowe, jak i pisał oryginalne czeskie, np.:

Chudobky v husté trávě,
vždy šlapané a vždycky neuznane,
snad proto srdci nejdražší jste právě.

W poezji rosyjskiej znane są *ritornella* Walerija Brjusowa (zbiór *Opyty*, Moskwa 1918).

Bibliografia: H. Schuchardt, *Ritornell und Terzine*, Halle 1875; J. Minor, *Neuhochdeutsche Metrik*, Strassburg 1893, ss. 434—436; G. Socchiara, *L'anima del popolo italiano nei suoi canti*, Milano 1929, ss. 150—162; M. Barbi, *Poesia popolare italiana*, Firenze 1939; V. Turri, U. Renda, *Dizionario storico-critico della letteratura italiana*, Torino 1941, s. 1021.

Otto F. Babler

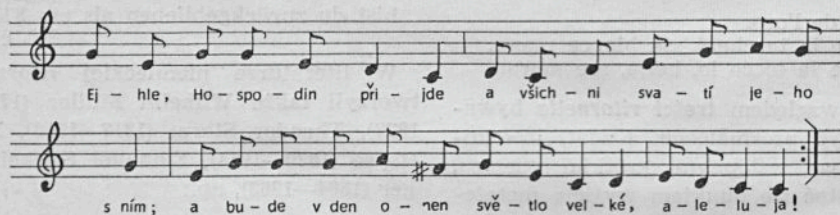
RORÁTY: czeskie pieśni kościelne w porze adwentu. Wyraz *Rorate* pierwotnie oznaczał mszę, którą się w liturgii łacińskiej dotąd odprawia w ostatnią niedzielę przed świętem Bożego Narodzenia. W Czechach zyskała ona już w początkach XVI w. dużą popularność właśnie dzięki specjalnym pieśniom które śpiewane były w adwencie i na które przeniesiono nazwę *roráty*. O ile rękopis muzyczny z klasztoru Vyšší Brod z 1410 r. przyniósł tylko jedną pieśń ad

IV 3 sporządził w latach 1588—1595 Jan Táborský. Wydrukował go drukarz w r. 1617 (*Roráte*), a przedrukował na nowo Jan František Pospíšil (Hrádec Králové 1823).

Rozmiary tych utworów bywają bardzo różne, a ich nastrój melodyczny i rytmiczny, wywodzący się z liturgicznych śpiewów gregoriańskich, nacechowany jest powagą tajemniczej pory adwentu. Pod względem tekstu i treści są to pieśni radości z przyjścia Mesjasza, z natchodzenia sprawiedliwości, pieśni sławiące światło, do którego przybliżamy się z ciemności, wielbiące moc i sławę Pana wszechświata, oddające hołd Matce Boskiej, proszące o wstawiennictwo Najświętszą Pannę. Zakres tych motywów jest stosunkowo dosyć duży.

Do najulubieńszych pieśni roratnych należy *Ejhle, Hospodin přijde*, która przedstawia adaptację albo parafrazę antyfony *Ecce Dominus veniet* i jest prawie prototypem tego gatunku; następnie *Dštěte, nebesa, spravedlivého*, która odpowiada introitowi mszy *Rorate, coeli* (Izajasz 45,8) i znana jest także w Niemczech: *Trauet, Himmel, den Gerechten* i wreszcie *Rosu dejte, nebesa*.

Bibliografia: *Český slovník bo-*



missam Rorate, rękopis z Vyšehradu w połowie tego stulecia podaje ich już cały zbiór, a od połowy XVI w. istnieją specjalne księgi śpiewów roratnych. Manuskrypt, który jest głównym źródłem pieśni tego rodzaju i zachowany został w *Pamiętniku piśmiennictwa narodowego (Památník národního písemnictví)* w Pradze-Strachowie pod sygnaturą DF

hovědný, I, Praha 1912, s. 102—103 (hasło: *Advent*); D. Orel, przedmowa do edycji *Staročeské roráty*, Praha 1943; M. Venhoda, rękopiśmienny materiał do historii czeskiej pieśni roratnej.

Dyskografia: Płyta gramofonowa Supraphon Mo 19.564, st. 50.564: *Altteste tschechische Polyphonien*, II. Teil.

Otto F. Babler

SCHAMPERLIED: (od niem. czasownika *schampern*, *tschampern* 'poruszać się, posuwać się podczas tańca') oznacza pogodną pieśń śpiewaną podczas tańca. Ponieważ z czasem niektóre tego rodzaju pieśni zaczęły wywoływać zgorzniecie, terminu tego używano dla określenia pieśni o charakterze plugawym. W niemieckich Rudawach przyśpiewki ludowe znane pod nazwą *Schnadahüpfel* nazywają się *Tschumperliedel* lub *Tschamperliedel*, w Fogtlandii i Turyngii *Schlumperliedel* (od wyrazu *schlumpfern* 'nie dbale chodzić'). Lessing i Nicolai (XVIII w.) używają terminu *Schlamperlied*.

Bibliografia: K. Reuschel, *Merkers u. Stammlers Reallexikon* III, 159; E. H. H. John, *Volkslieder und volkstümliche Lieder aus dem sächsischen Erzgebirge*, 1909, s. 205; Rosegger, „Heimgarten”, XXIII: 1898/99, s. 461. *Schamperlied* w znaczeniu plugawym: E. K. Blummel, *Schamperlieder deutsche Volkslieder des 16.—19. Jhs.*, 1908.

Arno Will

SCHLAMPERLIED: zob. **SCHAMPERLIED**

SCHLUMPERLIED: zob. **SCHAMPERLIED**

SCHNADAHÜPFEL: zob. **SCHAMPERLIED**

STÄNDCHEN: średnio-wysoko-niemiecki rzeczownik zdrobniały od *Stand* 'postój, zatrzymanie się'; oznaczał pierwotnie zatrzymanie się dla pogawędki. W XVII w. termin ten stał się odpowiednikiem franc. *serenade*, włoskiego i hiszpańskiego *serenata* i oznaczał pieśń śpiewaną, zazwyczaj przy akompaniamencie, wieczorem pod oknami wybranej osoby. Treść tej pieśni nie była ściśle określona, śpiewający mógł zastosować dowolnie obrany tekst. W XVIII w. rozciąga się pojęcie tego słowa nawet na samą muzykę (Haydn, Mozart). Wiek XIX zna *Ständchen* zarówno muzyczne, jak i śpiewane. Pod względem poetyckim *Ständchen* nie przedstawia specjal-

nego rodzaju literackiego, każda pieśń może się stać *Ständchen*. Decyduje o tym tylko jej przeznaczenie. W przeciwieństwie do *serenady* pieśń ta nie jest ściśle związana z wieczorną porą dnia, dlatego rozróżniamy poranne *Morgenständchen* i wieczorne *Abendständchen*.

Arno Will

TSCHAMPERLIED albo **TSCHUMPERLIED:** zob. **SCHAMPERLIED**
WALLERLIEDER: zob. **WALLFAHRTS LIEDER**

WALLFAHRTS LIEDER: (albo *Wallerlieder*) niem. ludowe pieśni pielgrzymkowe. Nazwa pochodzi od średnio-wysoko-niemieckiego wyrazu *Wallvart* 'pielgrzymka'. Pieśń pielgrzymkowa jako specjalny rodzaj literacki ukazuje się w literaturze niemieckiej (u Reimara der Videler, rękopis A s. 11) już w XIII w. pod nazwą *Kriuzliet*, pieśni śpiewanej podczas pielgrzymek do Palestyny. Z typowych pieśni pielgrzymkowych zachowały się tylko początki w niemieckich epejach średniowiecznych (np. *Herzog Ernst*, *Ludwig des Frommen Kreuzfahrt*, *Wiener Meerfahrt*) w postaci urywków lub pojedynczych zwrotek, np. *In gotes namen varen wir...* z pieśni znanej już przed XII w.; *Wir läzen alliu unser dino...* oraz *Krist herre, du bist gout...* Różniły się one bardzo od tzw. *Kreuzzugslieder* minnesängerów (Walter von der Vogelweide, Reimar der Videler, Heinrich von Rugge, Fr. von Hansen), z których przebija duch kazań kościelnych połączony z indywidualnością autora, służący propagandzie i interesom Kościoła oraz duchownych i świeckich możnowładców. Inny zupełnie charakter miały pieśni różnych sekt XIII i XIV w. Tkwią w nich już zaczątki rewolucyjnych idei, posiadały one siłę przekonywającą i porywającą masy, dorosłych, a nawet dzieci. O ich wielkim wpływie świadczy między innymi akcja propagandowa przedstawiciela klas rządzących, franciszkanina Bertholda z Regensburga, wzywającego do tworzenia i rozpo-

wszechniania pieśni antysekiarskich o tej samej sile porywania. W zachowanych pieśniach i urywkach pieśni biczowników z XIII i XIV w. (zob. *Geisslerlieder*), śpiewanych podczas pielgrzymek i ćwiczeń pokutniczych (stąd także nazwa *Busslieder*), przebija rozpacz uciskanego plebejusza. Pieśń pielgrzymkowa z XV w. Braci św. Jakuba, *Wer das Elend bauen well...*, znana już od XIII w., a w późniejszych wiekach także pod nazwą *Pilgerlied* (*pilgern* 'pielgrzymować'), zatracca zupełnie charakter religijny. Wyraźnie występuje coraz bardziej zaostojający się antagonizm między niemieckim plebejuszem a rzymskimi przedstawicielami Kościoła i klasztorów. Pieśni Braci św. Jakuba były w Niemczech bardzo popularne, stały się nawet wzorem innych tego rodzaju pieśni, zwłaszcza Braci św. Michała (XIV i XV w.). Niewielka liczba tych pieśni, które przetrwały do naszych czasów, jest tylko skromną spuścizną ongi licznych pieśni pielgrzymkowych. Posiadają one znamiona środowiska, w którym powstały, są oskarżeniem przeciw formom ucisku i bezwstydnym mordom, wynikającym z rządów panów feudalnych, władców kościelnych i patrycjusza miejskich. Rewolucyjny charakter tych pieśni wywołał prześladowania wszyst-

kich, którzy je śpiewali, nawet nieletnich. W 1514 r. rada miejska w Erfurcie skazała 5 małoletnich, podających się za Braci św. Jakuba, których schwytano na śpiewaniu pieśni o charakterze bojowym tego bractwa.

Pieśni te szybko zmieniały swą treść, szybko dostosowywały się do wymogów chwili. Z czasem jednak straciły swój bojowy charakter. Lecz nawet i w tej nowej formie były jeszcze niebezpiecznym oskarżeniem klas rządzących, zostały więc przejęte przez Kościół w zmienionej szacie.

Bibliografia: Gotheim, *Politische und religiöse Volksbewegungen*, 8 i 13; *Falkensteins Erfurter Chronik (Historie von Erfurth, I, s. 51)*; E. Schertel, *Der Flagellantismus als literarisches Motiv*, 1930; A. Hübner, *Geisslerlieder*, [w:] *Merkers und Stammers Reallexikon*, I, 419; Goedeke I, 239; pieśni: *Berthold von Regensburg* w wyd. Pfeiffera, II, 406; Erk-Böhme, *Deutscher Liederhort*, III, 2086—2089, 2091; Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, 679; B. Runge, *Die Lieder und Melodien der Geissler des Jahres 1349 nach Aufzeichnung Hugos von Reutlingen*, 1900.

Arno Will