

JÓ Z E F E L S N E R

R O Z P R A W A
O MELODII I ŚPIEWIE

Warszawa [1830]

Rozprawa o melodii i śpiewie,

w której umieszcza się pierwszy oddział drugiej rozprawy o rytmiczności i metryczności polskiego języka

przez

Józefa Elsnera

profesora stałego Królewskiego Warszawskiego Uniwersytetu, rektora Szkoły Głównej Muzyki, członka Królewskiego Warszawskiego
Towarzystwa Przyjaciół Nauk, innych i kawalera Orderu św. Stanisława IV

redakcja

Joanna Dzidowska

skład, przykłady muzyczne i metryczne

Krzysztof Bilica

publikacja sfinansowana przez Instytut Muzyki i Tańca w ramach programu

BIAŁE PLAMY – MUZYKA I TANIEC, edycja 2019/2020

Niniejsza praca jest objęta ochroną prawa autorskiego
i jej wykorzystanie w jakiegokolwiek formie wymaga zgody autorów

lub Instytutu Muzyki i Tańca

Warszawa, 2020

SPIS TREŚCI

Wstęp.....	5
Nota edytorska.....	11
Bibliografia.....	14
Przedmowa Józefa Elsnera.....	17
Rozprawa o melodii i śpiewie.....	31
O autorach opracowania.....	179

WSTĘP

„Już P. Elsner ważną w naszych wierszach do śpiewania stanowi epokę”: tymi słowami wyraził swoje uznanie dla osiągnięć Józefa Elsnera jeden z jego głównych konkurentów na warszawskim podwórku muzycznym, Karol Kurpiński¹. Dał tym samym wyraz estymie, jaką współcześni powszechnie darzyli wydaną przez Elsnera w 1818 r. *Rozprawę o metryczności i rytmiczności języka polskiego*². Dzieło to stanowi wykład poglądów autora na formę i rolę akcentu języka polskiego w rodzimej poezji, zwłaszcza w kontekście odpowiedniego połączenia jej z muzyką. Jest to praca pionierska, bo jako jeden z pierwszych badaczy (a pierwszy tak nowocześnie i dogłębnie) opisał Elsner możliwości metryczne polszczyzny, wytyczając drogę polskiemu wierszowi sylabotonicznemu. Prekursora widzieli w Elsnerze nie tylko współcześni mu recenzenci *Rozprawy*; również najwybitniejsi teoretycy poezji XX

wieku (przede wszystkim Franciszek Siedlecki, Karol Wiktor Zawodziński i Maria Dłuska) uznają jego prace za przełomowe, by przytoczyć tylko zdecydowane stwierdzenie M. Dłuskiej: „Elsnerowi przypada w udziale zasługa wyprowadzenia teorii wiersza polskiego z manowców iloczynowych na drogę sylabotonizmu”³. Tym zasadniejsze wydaje się przypomnienie i szerokie udostępnienie współczesnym czytelnikom Elsnerowskich tekstów wersologicznych. Niniejsza praca stanowi pod tym względem niejako kontynuację projektu, jakim było przygotowanie i wydanie nowoczesnej, popularyzatorskiej redakcji *Rozprawy o metryczności...* w ramach programu Instytutu Muzyki i Tańca „Muzyczne białe plamy” w 2015 roku. *Rozprawa* owa była według słów samego Elsnera pierwszą częścią zaplanowanej jako trytomowa publikacji (tom drugi i trzeci miały łączyć się w całość). Niestety tych planów wydawniczych nie udało się autorowi nigdy zrealizować. Według przekazu XX-wiecznej biografki Elsnera, Aliny Nowak-Romanowicz, powołującej się na list autora do Fryderyka Chopina (z 13 XI 1832 r.), na przeszkodzie stanęły względy polityczne („represje polityczne wobec

¹Karol Kurpiński, *Prospekt „Tygodnika Muzycznego”*, w: „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”, 1820 nr 34.

²Edycja współczesna (w opracowaniu autorki niniejszej redakcji): <https://imit.org.pl/uploads/materials/files/J.%20Elsner%20-%20Rozprawa%20o%20metryczno%C5%9Bci%20i%20rytmiczno%C5%9Bci%20j%C4%99zyka%20polskiego%20-%20wydanie%20krytyczne%20.pdf>

³ Maria Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. I, Kraków 1948.

wszystkiego, co zawiera aluzje do narodowości”)⁴. Nasze opracowanie ma na celu uzupełnienie tego braku i włączenie w obieg naukowy pozostającej od blisko dwóch wieków w rękopisie *Rozprawy o melodii i śpiewie* Józefa Elsnera jako niezwykle istotnego źródła dla historii polskiej teorii muzyki oraz poetyki.

Geneza

Pełny tytuł pracy brzmi: *Rozprawa o melodii i śpiewie, w której umieszcza się pierwszy oddział drugiej rozprawy o rytmiczności i metryczności polskiego języka* (nie wiadomo nic o istnieniu ewentualnego „drugiego oddziału drugiej rozprawy”). Zachowała się ona do naszych czasów jako rękopis o sygnaturze 2276 w zbiorach Biblioteki Czartoryskich w Krakowie. Manuskrypt zawiera 285 stron, numerowanych chyba ołówkiem i innym charakterem pisma w prawym górnym rogu każdej rozkładówki (kilka rozkładówek jest zapisanych tylko po prawej stronie; *Przedmowa* ma oprócz tego osobną numerację, sporządzoną ręką autora). Egzemplarz ten został spisany przez kopistę; spod ręki samego Elsnera wyszła *Przedmowa* (zakończona datą 1 lutego 1830 r.), nieliczne poprawki i większość przypisów. Na podstawie informacji na łamach „Ruchu Muzycznego” Józefa Sikorskiego z 1859 r. można zidentyfikować autora kopii⁵. Był nim według wszelkiego prawdopodobieństwa Józef Karol Jaślikowski (1802 – 1859), filolog, tłumacz literatury klasycznej (m.in. Owidiusza), profesor szkół warszawskich (język polski, łacina, greka), a przy tym zdolny skrzypek-amator. W jego nekrologu

widnieje nawet następujące zdanie: „Był to filolog niepospolity, pisał o metryczności języka polskiego”⁶. Zważywszy na okoliczności życiowe, znajomość Elsnera z Jaślikowskim wydaje się wielce prawdopodobna, jednak poza wspomnianym źródłem nigdzie nie pojawia się wzmianka o jakiegokolwiek współpracy między nimi. Pewne pomyłki w rękopisie mogą czasem nasuwać myśl, że był on (przynajmniej częściowo) spisywany ze słuchu, pod dyktando autora; jednak wydaje się to na dzień dzisiejszy nie do rozstrzygnięcia. Niedokładność tej kopii zauważał już wspomniany Sikorski (określający tę część *Rozprawy* jako „redagowaną przez ś.p. Jaślikowskiego, ale potrzebującą nowej redakcji”). Wskazywał także na podejmowane po śmierci Elsnera próby publikacji pracy (łącznie z innymi nie wydanymi wcześniej częściami jego spuścizny, m.in. pamiętnikami⁷), a nawet na prowadzoną ponoć na ten cel publiczną zbiórkę funduszy (którą miał kierować kompozytor Ignacy Feliks Dobrzyński).

O ukończeniu rozprawy informował Elsner 13 listopada 1832 r. (a więc – co istotne – po upadku powstania listopadowego) przebywającego wtedy w Paryżu Fryderyka Chopina: „moje dzieło o *Metronomii i Rytmiczności języka polskiego* w trzech tomach (w którym mieści się moja rozprawa, po części tobie znana, o *Melodii* – podkr. J.Dz.) jest już ukończona; lecz teraz nie może być wydane, bo w nim oprócz tendencji muzycznej największą gra rolę narodowość (co się samo przez się rozumie), której – chociaż najczęściej i najskromniej ubrana, jednak zawsze jest piękną – z powodu swoich powabów nawet w woalu na publicznym targu

⁶ „Przegląd Poznański”, 1859 nr 27. Prawdopodobnie chodzi tu o współpracę przy Elsnerowskim rękopisie, w każdym razie nie wiadomo nic na temat samodzielnych tekstów Jaślikowskiego o podobnej tematyce.

⁷ Chodzi tu o *Sumaryusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, wydany współcześnie w opracowaniu Aliny Nowak-Romanowicz (Kraków 1957).

⁴ Alina Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner. Monografia*, Kraków 1957.

⁵ Józef Sikorski, *Summy Elsnera*, w: „Ruch Muzyczny”, 1859 nr 36

pokazać ją nie wolno. Treścią trzeciego tomu jest ściśle połączenie Poezji z muzyką [...]»⁸.

Z kolei w liście z 17[?] maja 1843 r. prosił Elsner Fryderyka Chopina o pośrednictwo między księciem Adamem Czartoryskim, z którym zapewne wiązał nadzieje na wydanie rozprawy: „Przedmową do pierwszego oddziału Części drugiej wraz [z] Zasadami głównymi Prozodyi Języka polskiego ma (ile pamiętam) między innemi Poeta Zalewski także żyjący teraz w Paryżu albo w Francyi – jak i Jaś:[nie] Oświe:[cony] Xiążę Adam Czartoryski, któremu dzieło to miałem zaszczyt ofiarować posiada już cały oddział pierwszy części drugiej rozprawy tej, teraz znacznie powiększony, i zupełnie poprawiony – iednym słowem całe to dzieło już od 9 lat leży u mnie gotowe do wydania. Życzyłbym, gdyby to być mogło bez iakiego bądź uszczerbku, żebyś raczył o tem uwiadomić Xięcia, iako też dałbyś Mu do przeżenia [sic], i do czytania, co Ci teraz posłałam”⁹.

Nic z tych starań jednak nie wyszło, a *Rozprawa* pozostała w rękopisie. Jeszcze za życia Elsnera, w 1846 r. dużą część jej ostatniego rozdziału (najbardziej rozbudowanego i oryginalnego) opublikowano w „Bibliotece Warszawskiej”¹⁰ (będącej po śmierci Elsnera, według słów Sikorskiego, depozytariuszem rękopisu). Tekst ten różni się nieco (przede wszystkim pod względem stylistycznym) od manuskryptu; nie wiadomo nic o jego redaktorach, nie wiadomo o ewentualnym udziale samego Elsnera lub Jaślikowskiego w przygotowaniu publikacji. Trudno jednak

wyobrazić sobie, by powstała ona poza wiedzą autora *Rozprawy*, jest tu zatem traktowana jako drugi z tekstów źródłowych. Kolejny fragment rękopisu opublikowała już w XX wieku Maria Dłuska¹¹. To wydawnictwo szczególnie cenne, bo zawiera wyjaśnienie i transkrypcję *Przedmowy*, zapisanej w oryginale wyjątkowo trudnym do odczytania charakterem pisma Elsnera. Na tym artykule (przedrukowanym później jeszcze w zbiorze studiów Dłuskiej¹²) oraz kilku cytatach we wspomnianej już monografii Aliny Nowak-Romanowicz kończy się historia publikacji fragmentów rękopisu.

Układ

Rozprawa o melodii i śpiewie, w przeciwieństwie do *Rozprawy o metryczności...* (będącej jednak prawie trzykrotnie krótszą), została przez autora rozbita na kilka rozdziałów. Następująca bezpośrednio po karcie tytułowej *Przedmowa* (brak w tym tekście dedykacji, tak częstej w publikowanych dziełach Elsnera) skupia się na dwóch najważniejszych wątkach: znaczeniu znajomości zasad melodii przez kompozytorów (będących, obok poetów, głównymi adresatami jego uwag) oraz polemice (często szyderczej) z głównym krytykiem *Rozprawy o metryczności...*, Józefem Franciszkiem Królikowskim¹³ (przy tej okazji autor poddaje ocenie inspirowane przez prace Królikowskiego heksametry z *Konrada*

⁸ *Korespondencja Fryderyka Chopina*, zebrali, opracowali i opatrzyli komentarzami Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Strauss, tom 2, część 1, Warszawa 2017.

⁹ *Fryderyk Chopin. Miscellanea inedita*. Zebrała i opracowała Krystyna Kobylańska, „Ruch Muzyczny” 1996 nr 22.

¹⁰ „Biblioteka Warszawska”, 1846 t. 3.

¹¹ Maria Dłuska, *Józef Elsner o sylabotonizmie i heksametrach Mickiewicza*, w: „Pamiętnik Literacki”, 1956 nr 1.

¹² Maria Dłuska, *Studia i rozprawy*, t. II, Kraków 1970.

¹³ Ostrą reakcję Elsnera wzbudziła przede wszystkim publikacja Królikowskiego pt. *Uwagi nad dziełem „Rozprawa o metryczności...”* (Warszawa 1818), powtórzona później w najważniejszej z prac tego autora, *Prozodii polskiej, czyli o śpiewności i miarach polskiego języka* (Poznań 1821).

Wallenroda Adama Mickiewicza, co stało się później głównym motywem wspomnianej już publikacji *Przedmowy*).

Zasadniczy trzon *Rozprawy o melodii...* (poprzedzony spisem treści, uwzględniającym rzeczywiście wydzielone odcinki, ale też wyliczającym po prostu poruszane wątki) autor podzielił na dwie nieproporcjonalne części: „zasady melodii w ogólności” (o objętości kilku stron) oraz „zasady melodii w szczególności” (znacznie obszerniejsza). Pierwsza z nich wyjaśnia Elsnerowskie pojęcie „melodii” oraz „śpiewu”, skupiając się m.in. na opozycji melodii i harmonii oraz na różnicach między melodią wokalną a instrumentalną. Część druga dzieli się znowu nieproporcjonalnie na 5 rozdziałów, oznaczonych literami od A do E i poświęconych kolejnym właściwościom dobrej i pięknej melodii. W rozdziale A Elsner pisze o tonacjach, podkreślając znaczenie „tonu głównego” (czyli toniki) oraz przedstawiając i omawiając koło kwintowe. Rozdział B, opisując inne (poza toniką) stopnie gamy, skupia się na wymienieniu i charakterystyce interwałów; przedstawia także rozróżnienie na diatonikę i chromatykę. Przechodząc dalej do zagadnień rytmicznych, autor w rozdziale C omawia istotę taktu, a także podział na różne rodzaje taktów. W rozdziale D, traktującym generalnie o ekspresyjnej funkcji różnych elementów dzieła muzycznego, Elsner sięga m.in. po wiedzę z zakresu retoryki, zestawiając kolejne cechy utworu muzycznego z kategoriami językowymi (jak np. interpunkcja, składnia zdania, rodzaje gramatyczne itd.). Skupia się także na różnych rodzajach kadencji, łącząc je z różnym metrum poetyckim (tu pojawia się ciekawa i oryginalna kategoria „kadencji polskiej”, inspirowana do dalszych badań¹⁴). Najbardziej rozbudowany fragment *Rozprawy* stanowi rozdział E, poświęcony temu, co dla pracy Elsnera najbardziej charakterystyczne,

¹⁴ Por. Krzysztof Bilica, *Elsnerowskie „prawo penultymy” i jego znaczenie dla muzyki polskiej i europejskiej*, „Rocznik Chopinowski”, 2019 nr 27.

czyli rozważaniom na temat prozodii języka polskiego i możliwości użycia stóp metrycznych w poezji polskiej. Tę część tekstu, zdecydowanie najobszerniejszą, ale również najbardziej skomplikowaną, a przy tym (wobec związku z *Rozprawą o metryczności...*) najistotniejszą dla określenia stanowiska Elsnera, warto omówić nieco dokładniej (co uczynię niezwłocznie po krótkim przedstawieniu charakterystycznej dla tekstu terminologii).

Terminologia

Mimo znacznie większych rozmiarów, *Rozprawa o melodii...* cechuje się, w przeciwieństwie do *Rozprawy o metryczności...*, pewną zauważalną dyscypliną i konsekwencją w zakresie stosowanej terminologii. We wcześniejszej z prac w konfuzję wprowadzały chociażby tytułowe „metryczność” i „rytmiczność” (czy też „metrum” i „rytm”) o niezbyt precyzyjnie wyznaczonych, przenikających się i płynnych zakresach znaczeniowych. Tutaj sposób rozumienia przez autora tytułowych „melodii” i „śpiewu” nie budzi wątpliwości. „Melodią” jest dla Elsnera następstwo dźwięków o różnej wysokości („postępowanie dźwięków pojedyncze”), zaś „śpiew” to melodia obdarzona ekspresją („dźwięki [...] do wyrażenia jakiegoś uczucia napisane lub wykonane”; pojęcie to nie ma nic wspólnego z wokalnym przeznaczeniem melodii). Cechą każdej melodii jest dla Elsnera obecność „tonu głównego”, czyli najważniejszego dźwięku w tonacji, w której melodia jest utrzymana (toniki). Autor w ogóle bardzo często i w różnych kontekstach posługuje się słowem „ton”; w niniejszej redakcji bywa ono zastąpione przez bardziej dzisiaj jednoznaczny „dźwięk” (jednak „ton główny” jako swoisty termin pozostaje). Reszta zastosowanej tu terminologii muzycznej raczej nie budzi wątpliwości (albo zostały one wyjaśnione w przypisach).

Mniej jasna jest z pewnością Elsnerowska nomenklatura językowa i wersyfikacyjna, często obcojęzyczna (przeważnie łacińska) lub stanowiąca kalki wyrazów obcych (przede wszystkim niemieckich, czy to ze względu na pochodzenie autora, czy na rozwiniętą już wówczas niemieckojęzyczną literaturę fachową, na którą niejednokrotnie powołuje się Elsner). Do najważniejszych z takich terminów należy z pewnością słowo „tonokrok”, będące odpowiednikiem stopy metrycznej na wzór niemieckiego *Tonfuß* (choć w tym kształcie słowo to bardziej kojarzy się z niemieckim *Tonschritt*, oznaczającym jednak krok melodyczny, czyli następstwo sąsiednich dźwięków). Innym częstym przykładem jest „dobry czas” z niemieckiego „gute Zeit”, czyli mocna część taktu. Dalsze wyjaśnienia znajdują się w przypisach.

Warto być może przybliżyć jeszcze sens kilkakrotnie pojawiającego się zestawienia sformułowań: „w znaczeniu/ pod względem fizycznym” oraz „w znaczeniu/ pod względem logiczno-estetycznym”. W pierwszym z nich autor chce zwrócić uwagę na faktyczną, zauważalną obecność danego zjawiska w omawianym kontekście (np. częstotliwość występowania toniki w melodiach utrzymanych w danej tonacji). Tymczasem druga fraza odnosi się nie tyle do obecności, ile do domniemanego znaczenia, roli czy funkcji omawianego zjawiska (np. roli toniki jako punktu odniesienia dla innych stopni gamy czy też znaczenia treści wyrażanych przez różne elementy utworu muzycznego). Inne szczegóły dotyczące zastosowanych w niniejszej redakcji zabiegów językowych zostały szerzej omówione w *Nocie edytorskiej*.

Treść

Elsnerowska *Rozprawa* wpisuje się tematycznie w szereg mniej więcej współczesnych jej publikacji z zakresu wersologii, których główne wątki

obejmowały przede wszystkim przydatność antycznych stóp metrycznych dla wiersza polskiego, problem transakcentacji w poezji (czy też uznanie rytmotwórczej roli akcentu) oraz kwestię rymów (czy też zakończeń wersów) męskich i żeńskich¹⁵. Elsner porusza każdy z tych tematów, czemu w szczególności poświęcony jest ostatni rozdział jego pracy. Swe rozważania opiera na uznaniu stałego miejsca akcentu w języku polskim na przedostatniej sylabie (czyli penultimie), stwierdzając jednocześnie dominującą w polszczyźnie rolę „akcentu gramatycznego” (czyli głównego, zawsze paroksytonicznego, niezależnie od formy gramatycznej wyrazu), co przy jednoczesnej elastyczności akcentu pobocznego ma nadawać językowi polskiemu szczególną muzyczność, porównywalną z językiem włoskim. Patrząc przy tym na język z perspektywy muzyka¹⁶, dostrzega Elsner iloczynowy potencjał akcentu, tzn. możliwość odwzorowania go w muzyce przy pomocy różnych wartości rytmicznych¹⁷. Nie jest więc *de facto*, co zarzucają mu współcześni badacze jako główny anachronizm, orędownikiem patrzenia na język polski jako na język iloczynowy¹⁸.

Zasadniczą część swojej pracy Elsner poświęca dowodzeniu metryczności języka polskiego, tj. możliwości zastosowania w polskiej

¹⁵ Poza wymienionymi rozprawami Królikowskiego, można tu jeszcze wskazać (spośród wielu innych, mniej znaczących tekstów) najwcześniejszą z prac poświęconych tej tematyce, *O prozodii i harmonii języka polskiego* Tadeusza Nowaczyńskiego (Warszawa 1781).

¹⁶ „Uwagi moje pod kątem języka polskiego i pod kątem jego prozodii są uwagami kompozytora muzyki, zatem także sposobem muzycznym materiał ten pokazać, oznaczyć i tłumaczyć muszę”.

¹⁷ „w polskim języku akcent różnicę sylabom nadaje, a [...] pod względem muzycznym zawsze pewną długość [...] oznacza”.

¹⁸ „wszystkie języki europejskie [...] w porównaniu ze starożytnymi językami są językami akcentowymi i tylko (że tak powiem) iloczynowymi pod względem muzycznym”.

poezji wszystkich rodzajów stóp metrycznych. Prezentacji tego potencjału służą liczne przykłady opracowania muzycznego fragmentów tekstu. Badając różne zestawienia słów o rozmaitej liczbie sylab, Elsner tworzy tu swoisty katalog polskiej metryki poetycko-muzycznej. Omawia także rodzaje toku wierszowego charakterystyczne dla polszczyzny, zestawiając je z różnymi rodzajami metrum muzycznego. Tu też, dzięki wykorzystaniu prawa zastępstwa stóp i przedtaktów różnej długości, udaje mu się wykazać bogactwo możliwych rozwiązań (łącznie z takimi ciekawostkami, jak nietypowe metrum 5/8). Dalszy ciąg podobnych analiz Elsner zapowiada w kolejnej części *Rozprawy* (tym razem w odniesieniu do słów o długości większej niż 4 sylaby). Ma to w zamierzeniu autora skłonić poetów do odważniejszego tworzenia wierszy metrycznych, a kompozytorom pokazać różne sposoby odwzorowania ich w muzyce, nierzadko nowoczesne i oryginalne, a przy tym nie łamiące prozodii języka, czyli nie powodujące transakcentacji.

Wracając do zagadnienia rymów męskich jako najwłaściwszych dla wierszy do muzyki (omawianych już w *Rozprawie o metryczności...*, co szczególnie skrytykował Królikowski), Elsner czyni pewne ustępstwa na rzecz ich zwolenników, ale nie chcąc przystać na jednostajne kończenie wersów słowami jednozgłoskowymi, wysuwa tyleż oryginalną, co niezgodną z akcentem polskim propozycję wprowadzenia w naszym języku wyrzutni na wzór włoskiego (czyli skracania słów o ostatnią sylabę, nie wpływającego na akcent, a zatem prowadzącego do powstania zakończeń męskich). Ten kontrowersyjny pomysł stanowi trzeci punkt z wieńczących *Rozprawę* czterech „zasad prozodii czyli iloczasu języka polskiego”. W pierwszym punkcie Elsner ponownie przypomina generalną regułę paroksytonezy języka polskiego. W drugim wyłącza z powyższego wyrazy złożone, które według niego powinny zachowywać akcentację właściwą dla swych słów składowych. W ostatnim punkcie przywołuje zasadę rządzącą akcentem pobocznym w słowach niezłożonych, którego

miejsce jest uzależnione każdorazowo od metrum wierszowego. Tymi regułami Elsner kończy, apelując jednocześnie do „szczęśliwego pióra poety”, który zechciałby jego rozważania rozwinąć i spopularyzować.

Kończąc wprowadzenie do *Rozprawy o melodii i śpiewie*, pozostaje zadać pytanie o jej znaczenie i aktualność. Waga tego tekstu jako źródła historycznego do badań czy to muzykologicznych, czy teoretycznoliterackich wydaje się bezdyskusyjna (zwłaszcza wobec przytoczonych wyżej opinii specjalistów). Można przypuszczać, że sporadyczne odwoływanie się do tej pracy w rozprawach naukowych (zwłaszcza tych dotyczących XIX wieku, reprezentowanych tak licznie) wynika z jej niedostępności, czemu próbuje przeciwdziałać niniejsze opracowanie. Sam Elsner stawiał sobie za cel „stanie się użytecznym muzyce i operze polskiej”. Może zatem warto, by po tekst *Rozprawy* w poszukiwaniu źródeł inspiracji sięgnęli nie tylko historycy, ale również współcześni kompozytorzy czy poeci? A może nawet warto by było zainteresować nią (jako elementem formacji wykonawcy „historycznie poinformowanego”) adeptów sztuki wokalne? Liczę na to, że ta publikacja skłoni do zadawania podobnych pytań i prób pozytywnych odpowiedzi na nie.

Joanna Dzidowska

NOTA EDYtorsKA

Celem tej publikacji jest przypomnienie i popularyzacja dziś prawie zapomnianej, pozostającej w rękopisie pracy Józefa Elsnera. Wśród adresatów swojego opracowania autorzy widzą przede wszystkim środowiska szkolne i akademickie: uczniów, studentów, nauczycieli. Dlatego najistotniejszym zadaniem redaktora tej edycji, oprócz dokładnej transkrypcji manuskryptu, była dogłębna i uważna modernizacja tekstu, czyniąca go zrozumiałym dla współczesnego, niefachowego czytelnika, ale jednocześnie zachowująca możliwie wiele cech stylu samego Elsnera oraz języka epoki, w której tworzył. Punktem odniesienia było tutaj oparte na podobnych zasadach opracowanie *Rozprawy o metryczności i rytmiczności języka polskiego* Elsnera z r. 2015 (por. *Wstęp*).

Praca redakcyjna nad Elsnerowskim tekstem, przy podanych wyżej założeniach, nawiązywała do kilku podstawowych problemów o charakterze językowym. Przy ich rozwiązaniu szczególnie pomocne były dwudziestowieczne opracowania językoznawcze nt. zasad modernizacji tekstów, a przede wszystkim praca Ireny Klemensiewicz-Bajerowej *Modernizacja pisowni w tekstach z pierwszej połowy XIX w.* („Pamiętnik Literacki”, 1955 nr 46/3). Konieczność sprostania założonemu zadaniu (uprzystępnienia *Rozprawy* szerokiemu kręgowi odbiorców) i specyficzny

interdyscyplinarny charakter publikacji spowodowały jednak, że niejednokrotnie trzeba było wyjść poza zakres modernizacji przedstawiony w powyższych zaleceniach (nie będących, co warto podkreślić, opisem obowiązującej normy, ale jedynie propozycją) i zastosować autorskie, niestandardowe rozwiązania.

Pierwszy z problemów do pokonania stanowił archaiczny język *Rozprawy*, przede wszystkim w zakresie słownictwa, które w dużej mierze zostało tutaj zmodernizowane (czasem z dodatkowymi zastrzeżeniami i wyjaśnieniami), jednak z należytą troską o zachowanie możliwie jak najwięcej ze stylu epoki (tu też głównym kryterium była zrozumiałość). Najważniejszą pomocą przy weryfikacji znaczenia poszczególnych słów służyły słowniki języka polskiego z czasów współczesnych i bliskich Elsnerowi, a mianowicie *Słownik języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego (t. 1-6, Warszawa 1807-1814) i tzw. *Słownik wileński* (*Słownik języka polskiego*, Aleksander Zdanowicz i in., Wilno 1861). Na tej podstawie (oraz w oparciu o wybrane współczesne słowniki języka polskiego, których spis zawiera bibliografia) dokonano także korekty ortograficznej tekstu, nawiązującego w tym zakresie do licznych wątpliwości (nawet wobec trudnej dziś do ustalenia normy ortograficznej tamtych

czasów). Uwspółcześniono zatem m.in. pisownię łączną i rozdzielną (np. *możnaby* – *można by*), użycie wielkiej litery (np. *Francuski* – *francuski*) czy zapis głoski *j* jako *i* albo *y* (np. *melodyine* – *melodyjne*, *lepiey* – *lepiej*). Niezrozumiałe dziś wyrazy archaiczne zastąpiono z reguły współczesnymi synonimami (np. *lubo...atoli* – *choć...jednak*, *naprzód* – *najpierw*), w niektórych wprowadzono jedynie drobne zmiany (np. *podług* – *według*), a w przypadkach, kiedy sam Elsner używa zamiennie kilku słów bliskoznacznych, wszystkie konsekwentnie zamieniono na wersję najbardziej współczesną (np. *tonotwórca* – *kompozytor*). Zmodernizowano także archaiczne końcówki fleksyjne i formy deklinacyjne (np. [być] *czepaną* – *czepana*, *miarze* – *mierze*). W stosunku do pisowni nazwisk obcych zastosowano znowu kryterium zrozumiałości, zmieniając ją w razie potrzeby na poprawną lub właściwszą z dzisiejszego punktu widzenia (np. *Boemetz-Rieder* – *Bemetzrieder*, *Sulcer* – *Sulzer*).

Drugim, a z punktu widzenia przejrzystości tekstu bodaj najważniejszym problemem była składnia, w oryginale niezwykle utrudniająca lekturę ze względu na nagminne stosowanie przez autora bardzo rozbudowanych zdań wielokrotnie złożonych (czasem z zawłościami gramatycznymi uniemożliwiającymi wprost zrozumienie sensu zdania). Sytuację pogarszała jeszcze niekonsekwentnie stosowana i często niejasna, a ponadto znacząco różna od dzisiejszej, interpunkcja. Kwestię tę rozwiązano, dokonując w miejscach pozwalających na taki zabieg podziału zdań złożonych na krótsze (ewentualnie przy użyciu dodanych nawiasów, myślników czy przecinków), a sporadycznie (gdy było to wyjątkowo uzasadnione) uciekając się do przekształcenia szyku zdania. Te zabiegi (wykraczające poza standardowy zakres modernizacji) wykonywano ze szczególną ostrożnością, bo ingerują one w niewątpliwie istotny element stylu indywidualnego autora. Udało się dzięki temu w dużej mierze zachować charakterystyczną Elsnerowską składnię, a jednocześnie nieco ułatwić zrozumienie słów autora.

W miejscach szczególnie tego wymagających wprowadzono do tekstu w nawiasie kwadratowym dodatkowe słowa uzupełniające zdanie tak, by było ono bardziej zrozumiałe. Interpunkcję podobnie do ortografii całkowicie zmodernizowano, posilając się współczesnymi słownikami.

Trzecią z głównych trudności przy redakcji *Rozprawy* stanowiła specyficzna terminologia, z jednej strony nierzadko zaczerpnięta z języków obcych (por. *Wstęp*), a z drugiej obfitująca w specjalistyczne, wymagające wyjaśnienia pojęcia. W pierwszym przypadku problematyczne terminy zastąpiono konsekwentnie (w miarę możliwości) słowami o spolszczonej pisowni (np. nazwy stóp metrycznych), a w drugim skorzystano ze stosownych przypisów słownikowych (zawierających odpowiedni cytat ze słownika lub definicję autorstwa redaktora). Punkt odniesienia stanowiły tu wybrane słowniki z zakresu teorii literatury i muzyki (polskie i obcojęzyczne, a także współczesne i wykorzystywane przez samego Elsnera), których spis zawiera bibliografia.

W tekście *Rozprawy* dokonano szeregu zmian graficznych w stosunku do oryginału. Wprowadzono kursywę w przytaczanych tytułach, krótkich cytatach i słowach obcojęzycznych, a także sporadycznie druk rozstrzelony dla podkreślenia fragmentów (słów) o kluczowym znaczeniu (odpowiednio zaznaczonych też w oryginale). Stosowane przez Elsnera (czy też jego kopistę) poetyckie symbole metryczne zgadzają się z używanymi dzisiaj, w większości je zatem zachowano, rezygnując jednak z obecnego gdzieś podwójnego oznaczenia, pomijając nierzadko zbędne (bo powtarzające się) schematy rytmiczne oraz korygując błędne oznaczenia w kilku miejscach. Ujednolicono też i uwspółcześniono punktory. W końcu skorygowano nieliczne błędy w zapisie przykładów muzycznych (dotyczące przede wszystkim kierunku ogonków przy nutach), zachowując zrozumiałe i konsekwentnie stosowane inne symbole.

Tekst *Rozprawy* obfituje w krótsze i dłuższe cytaty z literatury obcojęzycznej (łacina, niemiecki, francuski), jak i pojedyncze frazy czy słowa obce służące autorowi za ilustracje omawianych kwestii. Z myślą o komforcie czytelnika zdecydowano się tutaj wszystkie te przykłady przetłumaczyć (polską wersję umieszczono w przypisach). Podobnie postąpiono z tytułami prac obcojęzycznych. Autorem przekładu jest zwykle redaktor (jest tak zawsze, o ile nie podano inaczej). Jednocześnie starano się każdorazowo dotrzeć do tekstu, który cytuje lub chociaż wspomina Elsner oraz zweryfikować przytaczane informacje i słowa (stosowne wzmianki na ten temat też znalazły się w przypisach i w bibliografii). Fragmenty błędnie przepisane przez Elsnera poprawiono (z komentarzem), a polskie teksty pozostawiono w zapisie zgodnym z oryginałem.

Wyjaśnienia wymaga jeszcze kwestia przypisów. W niniejszej publikacji występują dwa ich rodzaje: przypisy autorskie oraz redakcyjne. Obydwa typy dla wygody czytelnika zapisano w formie przypisów dolnych (z kilkoma wyjątkami, o czym później), różni je oznaczenie: przypisy autorskie wyróżnione są gwiazdką (znajdują się pod tekstem głównym jako pierwsze; przy większej ich liczbie na jednej stronie zastosowano symbole *, ** itd.), zaś redakcyjne ponumerowano w sposób ciągły (i umieszczono pod autorskimi). Wśród przypisów redakcyjnych znajdują się wspomniane już przypisy słownikowe (zaliczają się tu także wyjaśnienia niezrozumiałych dla dzisiejszego czytelnika sformułowań, których uwspółcześnienie wymagałoby zbyt dalekiej ingerencji w tekst, a także słowa czy fragmenty o wątpliwym znaczeniu, niemożliwym – zdaniem redaktora – do jednoznacznego rozstrzygnięcia) i bibliograficzne (często z dodatkowym komentarzem), a także przypisy rzeczowe (np. uzupełniające kontekst omawianego zagadnienia czy zawierające uwagi o zmianach w stosunku do oryginału) oraz

informacyjne (odsyłające np. do wcześniejszych przypisów). Przypisy autorskie są z reguły skondensowane, ale jest wśród nich kilka wyjątkowo obszernych fragmentów. Ze względu na taki rozmiar tych przypisów (które, umieszczone jako przypisy dolne, jak w rękopisie, bardzo zaburzają przejrzystość tekstu) oraz zważywszy również na fakt, że same wymagają one przypisów redakcyjnych, zdecydowano się tutaj nadać im charakter przypisów końcowych i przenieść na sam koniec stosownych fragmentów *Rozprawy*. Ich oryginalne umiejscowienie zaznaczają odpowiednie przypisy dolne. Wydaje się, że taka forma zasadniczo przyczynia się do zwiększenia czytelności tekstu.

Niniejszą notę uzupełnia bibliografia, obejmująca wszystkie teksty cytowane lub wspominane w *Rozprawie*, a także literaturę wykorzystaną w pracy nad tą edycją.

Autorka niniejszego opracowania pragnie na zakończenie podziękować szczególnie kilku osobom, których pomoc przy redakcji Elsnerowskiego rękopisu była szczególnie cenna:

p. Joannie Żurowskiej (za tłumaczenie z francuskiego),
Marcie Zawilskiej-Florczuk (za tłumaczenie z niemieckiego),
Marcinowi Marii Bogusławskiemu (za konsultacje filozoficzne)
oraz swojej Mamie, Danucie Zawilskiej (za korektę językową).

Joanna Dzidowska

BIBLIOGRAFIA

1. Apel Johann August, *Metrik*, t. 1 i 2, Lipsk 1814 i 1816
2. Bemetzrieder Anton, *Leçons de clavecin et principes d'harmonie*, Paryż 1771
3. Bemetzrieder Anton, *Nouvel essai sur l'harmonie, suite du Traité de musique*, Paryż 1779
4. Bilica Krzysztof, *Elsnerowskie „prawo penultimy” i jego znaczenie dla muzyki polskiej i europejskiej*, w: „Rocznik Chopinowski”, 2019 nr 27
5. Brodziński Kazimierz, *Dzieła*, red. Stanisław Pigoń, t. I *Poezje*, opr. Czesław Zgorzelski, Wrocław 1959
6. Cicero Marcus Tullius, *De natura deorum*, ks. II [Online] https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cicero/de_Natura_Deorum/2A*.html
7. Corneille Pierre, tłum. Ludwik Osiński, *Cyd. Tragedia w 5 aktach wierszem*, w: L. Osiński, *Dzieła* t. 1, Warszawa 1861
8. Czartoryski Adam Jerzy, *Prozodia polska: przekłady poetyckie*, red. Sławomir Kufel, Zielona Góra 2002
9. Diviš Bedřich/ Friedrich Dionys Weber, *Allgemeine theoretisch-praktische Vorschule der Musik*, Praga 1828
10. Dłuska Maria, *Józef Elsner o sylabotonizmie i o heksametrach Mickiewicza*, w: „Pamiętnik Literacki” 1956 nr 1
11. Dłuska Maria, *Prozodia języka polskiego*, Kraków 1947
12. Dłuska Maria, *Studia i rozprawy*, Kraków 1970
13. Dłuska Maria, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, Kraków 1948
14. Elsner Józef, *In wie weit die polnische Sprache zur Musik geeignet sei*, w: „Der Freimühtige”, 1803 nr 122; przedruk w: „Allgemeine musikalische Zeitung”, 182, nr 40
15. Elsner Józef, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, Warszawa 1818; red. Joanna Dzikowska [Online] <https://imit.org.pl/uploads/materials/files/J.%20Elsner%20-%20Rozprawa%20o%20metryczno%C5%9Bci%20i%20rytmiczn%C5%9Bci%20j%C4%99zyka%20polskiego%20-%20wydanie%20krytyczne%20.pdf>
16. Elsner Józef, *Sumariusz moich utworów muzycznych, z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, red. Alina Nowak-Romanowicz, Kraków 1957
17. *Encyklopedia wiedzy o języku polskim*, red. Stanisław Urbańczyk, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1978
18. Forkel Johann Nikolaus, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Lipsk 1788 i 1801
19. *Fryderyk Chopin. Miscellanea inedit*, opr. Krystyna Kobylańska, w: „Ruch Muzyczny” 1996 nr 22

20. Greiner Johannes, *Joseph Matthias Hauer (1883 – 1959). Pionier eines spirituellen Musikverständnisses. Gedanken zu seinem 50. Todestag am 22.9.2009*, w: „Rundbrief der Sektion für redende und musizierende Künste”, Goetheanum Dornach, 2009 nr 50 (Ostern 2009)
21. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, red. Hans Heinz Eggebrecht, Berlin 1980
22. Heinse Wilhelm, *Hildegard von Hohenthal*, Berlin 1795
23. Helman Zofia, *Pojęcie stylu a muzyka XX wieku*, w: „Polski Rocznik Muzykologiczny”, 2006 t. 5
24. Hermann Gottfried, *Handbuch der Metrik*, Lipsk 1799
25. Horacy (Quintus Horatius Flaccus), *Carminum*, t. I [Online] <http://ancientrome.ru/antlittr/horatius/carmin1.htm>
26. Horacy (Quintus Horatius Flaccus), *Sztuka poetycka*, w: *Dzieła wszystkie*, tłum. i red. Andrzej Lam, wyd. II, Warszawa 1996
27. *In questa tomba oscura. Arietta con accomp. di Pianoforte, composta in diverse maniere da molti autori, e dedicate a S. A. N. Sig. Principe Giuseppe di Lobkowitz*, Wiedeń 1808 (recenzja w: „Allgemeine musikalische Zeitung”, 1808 nr 3)
28. Klemensiewicz-Bajerowa Irena, *Modernizacja pisowni w tekstach z pierwszej połowy XIX w.*, w: „Pamiętnik Literacki” 1955 nr 46/3
29. [Kleist Ewald Christian von], *Wiosna, czyli poema E. C. Kleysta według przerobienia K. W. Ramlera przełożone wierszem polskim raz przez Jana Stoczkiewicza, powtórnie przez Jana Zawadzkiego. Poprzedza je: Rzecz krótka o Kleyście i Stoczkiewiczu, z dołączeniem uwag nad pomienonym poematem, tudzież niektórych spostrzeżeń nad polskimi tłómaczeniami tego dzieła, pióra wydawcy*, Lwów 1822
30. Koch Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 1802
31. Kopczyński Onufry, *Gramatyka dla szkół narodowych na klasę III*, Warszawa 1781
32. Kopczyński Onufry, *Grammatyka języka polskiego: dzieło pozgonne*, Warszawa 1817
33. *Korespondencja Fryderyka Chopina*, opr. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Strauss, tom 2, część 1, Warszawa 2017.
34. Królikowski Józef Franciszek, *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach polskiego języka*, Poznań 1821
35. Królikowski Józef Franciszek, *Rozprawa o śpiewach polskich z muzyką, do rozszerzenia tej nauki w kraju naszym bardzo użytecznych, i o zastosowaniu poezji do muzyki*, w: „Pamiętnik Warszawski” 1817 t. 9 – 1818 t. 10
36. Królikowski Józef Franciszek, *Uwagi nad dziełem “Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym przez Józefa Elsnera... Z przykładami rzecz objaśniającymi przez Kazimierza Brodzińskiego”*, Warszawa 1818
37. Kurpiński Karol, *Prospekt „Tygodnika Muzycznego”*, w: „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”, 1820 nr 34
38. Leibniz Gottfried Wilhelm, *Elementa Verae Pietatis, Sive De Amore Dei Super Omnia*, 1679 (?)
39. Linde Samuel Bogumił, *Słownik języka polskiego*, t.1-6, Warszawa 1807-1814
40. Locke John, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, Warszawa 1955
41. Małecki Antoni, *Gramatyka języka polskiego większa*, Lwów 1863
42. Mickiewicz Adam, *Konrad Wallenrod*, w: *Pisma Adama Mickiewicza*, t. 2, Paryż – Lipsk 1861
43. Mickiewicz Adam, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, Kraków 1952

44. Mioduszewski Michał Marcin, *Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodiami...*, Kraków 1838
45. Mroziński Józef, *Pierwsze zasady grammatyki języka polskiego*, Warszawa 1822
46. nekrolog Józefa Jaślikowskiego, w: „Przegląd Poznański”, 1859 nr 27
47. Nowak-Romanowicz Alina, *Józef Elsner. Monografia*, Kraków 1957
48. Nowaczyński Tadeusz, *O prozodii i harmonii języka polskiego*, Warszawa 1781
49. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Biblia Tysiąclecia* [Online] <https://biblia.deon.pl/>
50. *Polszczyzna na co dzień*, red. Mirosław Bańko, Warszawa 2006
51. Rej Mikołaj, *Zwierciadło* [Online] http://rcin.org.pl/Content/62681/WA248_82413_SPXVI_rej-zwierciadlo_o.pdf
52. Sikorski Józef, *Summy Elsnera*, w: „Ruch Muzyczny”, 1859 nr 36
53. *Słownik języka polskiego* [Online] <https://sjp.pwn.pl/>
54. *Słownik języka polskiego* (tzw. *Słownik wileński*), red. Aleksander Zdanowicz i in., Wilno 1861
55. *Słownik terminów literackich*, red. Michał Głowiński, Janusz Sławiński i in., Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976
56. *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. Bogusław Dunaj, Warszawa 1996
57. Spemann Wilhelm, *Spemanns goldenes Buch der Musik; eine Hauskunde für Jedermann*, Stuttgart 1912
58. Spieß Meinrad, *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus*, Augsburg 1745
59. Sulzer Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Lipsk 1771-1774
60. Terencjusz (Terentius Afer Publius), *Andria* [Online] <http://www.thelatinlibrary.com/ter.andria.html>
61. *Wielki słownik ortograficzny*, red. Edward Polański, Warszawa 2011
62. *Wielki słownik W. Doroszewskiego* [Online] <https://sjp.pwn.pl/>
63. Wolański Adam, *Edycja tekstów. Praktyczny poradnik: książka • prasa • www*, Warszawa 2011
64. *Wyjątki z pozostałych dotąd w rękopiśmie części rozprawy Józefa Elsnera, o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, w: „Biblioteka Warszawska” 1846 t. 3

Przedmowa

Nie ulega żadnej wątpliwości, że człowiek z wrodzoną do muzyki zdolnością nie może wymyślić lub ułożyć fałszywej melodii. Im większa jest ta zdolność, tym bardziej niewyczerpany jest zapas pomysłów melodycznych, czyli myśli muzycznych. Melodia jest nam wrodzona, dlatego nauczyć się jej nie można, tak jak niepodobna nabyć myśli poetyckich albo genialnych pomysłów [na] malowniczy obraz. Z tej przyczyny niektórzy utrzymują, że z nauki (rozprawy), czyli teorii melodii niewiele nauczyć się można. Zachodzi pytanie, czy by prawie tego samego pod pewnym względem powiedzieć nie można [było] o harmonii, pomimo że tyle już rozpraw [o] różnych [jej] systemach w różnych językach posiadamy. W obecnym czasie, w którym granie na klawikordzie tak jest rozpowszechnione i lubiane, a instrument ten za najwytworniejszy i (że tak powiem) przewodniczący początkowej edukacji muzycznej uważany być może, wycucie współbrzmienia dźwięków i odmian akordów, a zatem harmonii, tak pobudzone i poruszone zostaje, że geniusz muzyczny do melodii słyszanej przeczuje pewną harmonię, która w głębi jego duszy ogólnymi i najprostszymi akordami towarzyszyć mu będzie. Bez względu na to, czy takie zastosowanie harmonii tylko w przeczuciu niejaki objawione [będzie] i jeszcze daleko w głębi duszy ukryte, nie będąc jasne, jest [ono] przecież niezawodną oznaką wrodzonej zdolności do kompozycji muzycznej. Podobnie i poetyckie przeczucie w umyśle naturalnego (z powodu braku wykształcenia w języku, [koniecznego] dla stworzenia dokładnego obrazu), niedojrzałego poety, wtedy dopiero myślą poetycką staje się, kiedy za pomocą logicznej analizy w [ramach] właściwego kształtu języka uczucie to niejako włożone w wyrazy zostaje. Według zasad Forkela harmonia nazwana być może logiką muzyki, gdyż ona myśl melodyczną tak stale określa, że ją uczucie jako mającą na sobie cechę prawdy za taką [tj. prawdziwą] przyjąć jest zdolne¹⁹. Tam, gdzie wrodzony talent w ciemnych zakątkach uczucia rzucił jakieś światło (a w czym Sulzer upatruje warunek [zostania] przyszłym

¹⁹ na podst.: Johann Nikolaus Forkel (1749–1818), *Allgemeine Geschichte der Musik (Ogólna historia muzyki)*, Lipsk 1788, 1801; por.: „Man kann in dieser Rücksicht die Harmonie eine Logik der Musik nennen, weil sie gegen die Melodie ungefähr in eben dem Verhältniß steht, als in der Sprache die Logik gegen des Ausdruck, nemlich sie berichtet und bestimmt einen melodischen Satz so, daß er für die Empfindungen eine wirkliche Wahrheit zu werden scheint.” („W tym kontekście harmonię można określić jako logikę muzyki, bo jej stosunek do melodii odpowiada z grubsza stosunkowi logiki do środka wyrazu używanego w języku, to znaczy oddaje ona i określa zdanie melodyczne w taki sposób, że zdaje się ono być rzeczywistą prawdą dla odczuć”; tłum. Marta Zawilska-Florczuk).

artystą)²⁰ – tam, pod względem zdolności do muzyki, skłonność do melodii, rytmu i harmonii będzie równoczesna, mimo że później artysta w kompozycjach swoich jednemu z tych zjawisk bardziej niż innym hołdować będzie. Genialny artysta już na początku, choć słabe są jego siły, niemowlęcą (że tak powiem) dłonią nie część jakąś, lecz całość kunsztu swego ogarnia; a to śmiałe ogarnięcie całości jest niewątpliwą przepowiednią prawdziwego artysty. Rzemieślnik przykładą kamień do kamienia, belkę do belki bez zdolności stworzenia sobie wyobrażenia [o] całości budynku, podczas gdy prawdziwy artysta już widzi przed sobą myślącym okiem wspaniałe gmachy w całości gotowe. Wielki geniusz do pomysłów swoich melodycznych sam przez się także powinien znajdować wszelkie kombinacje harmoniczne; podobnie i poeta, prawdziwie uzdolniony poeta, skoro tylko myśl wielką uchwyci, łamiąc wszelkie przeszkody i ograniczenia znajduje lub tworzy wyrazy [odpowiednie] dla jej oddania i upiększenia. Lecz ażeby daremnie nie tracić drogiego czasu ani [nie] przepędzać życia na tworzeniu dzieł kunsztownych poprzez poszukiwania w mroku (w celu znalezienia jakiegoś żywiołu dla swej wewnętrznej aktywności), zawsze i dla geniusza będą użyteczne pewne przepisy [dotyczące] form logiczno-estetycznych (choć dopiero on je ożywia tą pięknnością, jaką przejęta jest jego dusza). Dla tak uzdolnionych (bo dla niemuzycznych nie ma żadnych pod tym względem przepisów) przydatna być może rozprawa moja o melodii, nie mniej użyteczna, niż rozprawa o harmonii, w niej bowiem to, co inni już na ten temat pisali, według mego sposobu widzenia wyłożyłem, a prócz tego wiele własnych i nowych spostrzeżeń udzielam czytelnikom moim do krytycznego osądzenia. Rozprawa ta mówi o środkach, za pomocą których można dać światu twory muzyczne, które dotąd tylko jak piękne marzenia przed nim zagrzebane były.

Z tego, co dotąd powiedziałem, wynika samo przez się, że to, co o melodii napisałem, tyczy się tylko jej formy i [sposobów] zastosowania. Forma zaś i [sposoby] zastosowania są w ogóle umiejętnościami kunsztu, które w prawidłach rozwinięte, nauczone i poznane być mogą. Takie prawidła znajdują swoje zasady w pierwiastkach kunsztu, a pierwiastki te swoją zasadę w naturze. Zatem w pierwszych trzech rozdziałach rozprawy mojej wykladam pierwiastki melodii, w czwartym dopiero starałem się istotnie właściwości dobrej i pięknej melodii, i środki, za pomocą których osiągnięte być mogą, według logiczno-estetycznych zasad rozwinąć. W piątym rozdziale – w którym melodia, poświęcając się dla poezji, z jednej strony ogranicza się, ponieważ za myślą poety postępować musi, z drugiej zaś strony niejako narodowa się staje –

²⁰ Johann Georg Sulzer (1720-1779), m. in. *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (*Ogólna teoria sztuk pięknych*), Lipsk 1771-1774.

wyraziłem moje przekonanie co do prozodii języka polskiego. Jest to dalszy ciąg mojej rozprawy o rytmiczności i metryczności wierszy polskich. Jeżeli się komuś zdawać będzie, że zbyt późno (bo dopiero w 13 lat po wydaniu pierwszej części) tego, com w przedmowie obiecał, dotrzymuję, i że dopiero po tylu latach zabieram się, [żeby] uczynić zadość ustnym i pisemnym wezwaniom oraz tak dla mnie godnym szacunku i pochlebnym zachętom najbardziej zasłużonych w umiejętnościach, sztuce i literaturze mężów* – więc to się stało po części dlatego, abym nie był przymuszony sam sobie czynić wyrzutu zbytniego pośpiechu, zwłaszcza że dobrze czuję, jak mało mam zdolności do zasłużenia na imię autora. Czuję [to] nawet lepiej, niżeli mi to prawie dotykalnie dał odczuć *libellus*²¹ o wydaniu (*hinc illae lacrimae*)²² pierwszej mojej części

* „Już p. Elsner ważną w naszych wierszach do śpiewania stanowi epokę, przez wydanie na świat własnym nakładem dzieła swojego *O metryczności i rytmiczności języka polskiego*. Życzyć nam należy, abyśmy przyobiecana część drugą jak najrychlej otrzymać mogli.“ Karol Kurpiński w *Prospekcie „Tygodnika Muzycznego”* [„Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”, 1820 nr 34] w maju 1820 [Karol Kurpiński (1785–1857) – kompozytor, dyrygent, pedagog]

„Ihr Werk über die Metrik der polnischen Sprache erfüllt mich mit einer Hochachtung gegen Sie, den Verfasser, und auch gegen die Sprache selbst, welcher ich, mit derselben nicht bekannt, bisher zwar einnehmenden Wohlklang, nicht aber diese grammatikalische Sicherheit und poetische Ausbildung zugetraut hätte“ itd. [„Pańska praca o metryce języka polskiego napęliła mnie szacunkiem dla pana jako autora, a także dla samego tego języka, który, samemu go nie znając, uważałem dotąd za miło brzmiący, ale nie za posiadający taką gramatyczną pewność i poziom poetyckiego ukształtowania”] Friedrich Rochlitz, Lipsk, 11 września 1818 [Johann Friedrich Rochlitz (1769–1842) – założyciel „Allgemeine musikalische Zeitung”, czasopisma, do którego pisał Elsner]

„Niosę dzięki uprzejme W[ielce] M[ości] P[anu] Dobrodziejowi za ważną *Rozprawę o metryczności*. Jest to WMP Dobrodzieja prawdziwą chwałą, że bez odmiany iloczasu wyprowadziłeś te odmiany miar, którymi się szczytają języki uczone“ itd. Alojzy Osiński, Krzemieniec, 3 listopada 1819 [Alojzy Osiński (1770–1842) – poeta, profesor języka polskiego w Liceum Krzemienieckim]

„Odebrałem w tych dniach dwa egzemplarze uczonej i przyjemnie pisanej *Rozprawy o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, z obowiązującym listem, podpisanym od WP Dobrodzieja i WP Brodzińskiego, znanego mi tylko z pism uczonych i często pisanych. Wdzięczny za tak łaskawą ich pamięć, mam honor Panom Obojgu szczere i czułe moje podziękowanie wyrazić. Nie jestem ani muzykiem, ani poetą i nie potrafię prawdziwej wartości tego pisma ocenić, ale jako Polak zajęty sprawą języka narodowego nie mogę nie szanować i uwielbiać tych, co myślą i pracują nad jego przyjemnością i harmonią. Mamy wiele słów twardych, ale też mamy bardzo wiele łagodnych i dobrze w ucho wpadających. Włochy mają swój dykjonarz muzyczny, to jest wybór słów, których jedynie używają do muzyki; czy by coś podobnego nie można zrobić w języku polskim? Co by było przestrożą dla poetów pracujących dla muzyki. Pewny jestem, że gdyby każdy poeta był razem muzykiem, mniej byśmy mieli wierszy twardych i ucho drapiących, które wśród bogatej i pięknej polskiej poezji spotykamy. Rozprawa Państwa wiele się może do zmniejszenia tej chropowatości przyłożyć“ Jan Śniadecki, w Wilnie, 5/17 maja 1818 [Jan Śniadecki (1756–1830) – filozof, matematyk, geograf]

²¹ *libellus* (łac.) – książeczka, broszura

²² *hinc illae lacrimae* (łac.) - „stąd te łzy” (używane w znaczeniu: „oto prawdziwa przyczyna”); z: Terencjusz, *Dziewczyna z Andros (Andria)*, akt I, 126.

O rytmiczności i metryczności języka polskiego, pochodzący od szyderczego krytyka J. Kr.²³ (który na to szanowne nazwisko nie zasługuje), pełny Marpurgowskiej²⁴ uczoności i rabińskiej mądrości w różnych przycinkach uszczypliwych. Jednakże dziękuję serdecznie wydawcy, WP. Profesorowi Królikowskiemu, że w swoim dziele *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach polskiego języka*²⁵ nie zapomniał także o mojej dawniejszej rozprawie, i dlatego czuję się zobowiązany wzajemnie o nim wspomnieć, abym się z długu wywiązał. W „Pamiętniku Warszawskim” z roku 1817²⁶, podobny do śmiałego żeglarza, J. Kr. uzbrojony męskimi kadencjami²⁷ (właściwie jednozgłoskowymi), puścił się na morze, które mu się jakby przez boską błyskawicę oświecone zdawało, i zawinął do nowego portu: przyznania [roli] akcentu dla ustalenia metryki wiersza polskiego. Wprawdzie nie jak Krzysztof Kolumb, [ale] bardziej jak Amerigo Vespucci z daleka wykrzyknął z radością do swoich majtków: „Łąd! Nowy ład dla poetyckiego wykształcenia naszego języka!”²⁸ Szkoda tylko, że spostrzeżenia metryczne w nim [tj. w tym dziele] zebrane są jeszcze bardzo ciemne i chwiejące się. Nie dziwiło mnie to bynajmniej, bo ten żeglarz w pośpiechu, zamiast wziąć ze sobą kompas znajomości sztuki (*Kunstverstand*) – który od zwyczajnego o tyle się różni, o ile muzyczny słuch od rzeczywistego – wziął ze sobą krakowskie gęśle do robienia odkryć w tej podróży. Można mieć słuch wyborny, a jednak niemuzyczny, i można być obdarzonym wielkim rozumem, a jednak nie mieć rozeznania w sztuce. Lecz dziwić się mi wypada, że szanowny uczony i zasłużony Profesor J. Królikowski w późniejszym dziele swoim *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach polskiego języka*, w Poznaniu wydany, co do metryczności podać usiłuje prawidła, które, [będąc] ze sobą sprzeczne, nie to wskazują, co wskazywać powinny.* Czy wyobrażenie miary jako stopy tonowej [tj. wierszowej] pozwolić może [na to], aby miara jedna męska być mogła? „Za krew” (U –) może wprawdzie w toku wiersza jako namiastka

²³ J[ózef] [Franciszek] Kr[ólikowski] (1781–1839; urzędnik, profesor języka i literatury polskiej w gimnazjum w Poznaniu, główny krytyk Elsnera), *Uwagi nad dziełem „Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym przez Józefa Elsnera... Z przykładami rzecz objaśniającymi przez Kazimierza Brodzińskiego”*, Warszawa 1818

²⁴ Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795) – niemiecki krytyk muzyczny, teoretyk muzyki i kompozytor

²⁵ Wyd. Poznań 1821; najważniejsza publikacja Królikowskiego, zawiera także wcześniej wspomniany tekst polemiki z Elsnerem.

²⁶ Tutaj Elsner przywołuje najwcześniejszą z językowych prac Królikowskiego, *Rozprawę o śpiewach polskich z muzyką*, publikowaną na łamach „Pamiętnika Warszawskiego” od października 1817 r. (w zmienionej wersji także weszła w skład *Prozodii polskiej*).

²⁷ kadencja męska – zakończenie wersu akcentowaną sylabą (przeciwieństwem jest kadencja żeńska).

²⁸ Porównując Królikowskiego do Vespucciego, Elsner nawiązał do przekonania tego ostatniego o odkryciu nowego kontynentu, nazwanego nawet później na jego cześć (podczas gdy Kolumb, prawdziwy odkrywca Ameryki, sądził, że dopłynął do Indii).

jamba zastąpić, ale w prawdziwym znaczeniu, zgodnie z którym tylko wielozgłoskowe słowo w wymawianiu jakiś tonokrok (*pes*)²⁹ muzykalnemu uchu przedstawić może, równie mało jest jambem, jak 10 i 20 groszy nie są rzeczywistą konwencyjną złotówką, choć w rachubie złoty wynoszą³⁰. „Odbita się nie rachuje” itd. „Do męskich miar należeć będą: „śmiały krok” (– ∪ –) amfimer [który] waży dwa takty“ itd. A czemu nie jeden takt? Czemu odbita rachowana być nie ma? Szanowny Profesor błądzi muzycznie. Czy pierwsza sylaba w jambie nie inaczej wyobrazić się da, jak tylko w odbitej? Wszakże każdy wielozgłoskowy wyraz jako figura w czasie, jako rytm sam z siebie (– ∪ | ∪ – | – ∪ ∪ | ∪ – ∪ | ∪ ∪ – ∪ itd.) musiał się najpierw dać uczuć i poznać, zanim można było w połączeniu i następstwie [wyrazów] dostrzec gatunek jednostajnego ruchu ([czyli] muzycznego taktu), a potem ustanowić teorię gatunków wiersza na *thesis* i *arsis* opartą³¹. Musiałbym się zanadto w drobnostki zapuszczać i poza granice *Przedmowy* wychodzić, gdybym się dłużej nad zaletami nauki metrycznej szanownego Profesora

* Na stronie 102, w rozdziale o miarach: „Miary dzielą się na męskie i żeńskie. Męska miara jest, która się kończy długą zgłoską. Jej wzorem jest jamb, np. „to pan” (∪ –), „ta krew” (∪ –), „i tak” (∪ –), „ma jeść” (∪ –), który się w muzyce za jeden takt uważa. Odbita się nie rachuje [tj. anakruza lub przedtakt się nie liczy]. Miara żeńska jest, która się krótką zgłoską kończy, wzorem jej jest trochej: „można” (– ∪), „głowa” (– ∪), „srogi” (– ∪), [co] znaczy w muzyce jeden takt. Do męskich miar należeć będą: amfimer – ∪ – ≤ ∞ ≤ „śmiały krok”, [który] waży dwa takty“ itd. [Pisownia według wydania *Prozodii*; u Elsnera są nieliczne błędy]

²⁹ *pes* (gr.) – stopa; tonokrok – kalka z niem. *der Tonfuß*, stopa metryczna, czyli „najmniejsza powtarzająca się regularnie rytmiczna część wiersza o ustalonej postaci sylabiczno-iloczasowej lub sylabiczno-akcentowej, będąca zespołem kilku sylab długich i krótkich lub akcentowanych i nieakcentowanych” (*Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976)

³⁰ To porównanie jest trudne do jednoznacznego wyjaśnienia. W czasach Elsnera funkcjonowała moneta jednozłotowa, stanowiąca równowartość 30 groszy (stąd wspomniane 10 i 20 groszy, które „w rachubie złoty wynoszą”). Ten system zapoczątkowały reformy monetarne Stanisława Augusta Poniatowskiego, związane z przyjęciem tzw. stopy konwencyjnej (czyli systemu monetarnego stosowanego wówczas w krajach niemieckojęzycznych). Wiązała się ona z precyzyjnym oznaczeniem zawartości srebra w monetach, wyliczanym w proporcji do 1 grzywny kolońskiej czystego srebra. Być może autorowi chodzi tu po prostu o fizyczną różnicę pomiędzy jedną monetą 1-złotową a dwiema monetami, 10- i 20-groszową (jak pomiędzy stopą tworzoną przez jedno dwusylabowe słowo a taką, która powstaje z dwóch wyrazów jednosylabowych).

³¹ *arsis* („podniesienie”) i *thesis* („postawienie”) – części stopy w metryce antycznej, związane z odpowiednimi ruchami stopy w tańcu. Nie jest do końca jasne, jaką funkcję one pełniły – sugerowane przez tupnięcie nogą podkreślenie akcentu dynamicznego nie wchodzi w grę ze względu na odmienną naturę akcentu w języku greckim (iloczasową a nie dynamiczną). Przyjęło się uważać, że *arsis* odnosi się do sylaby długiej, zaś *thesis* do krótkiej. Zaadaptowane do muzyki, terminy te oznaczają mocną (*thesis*) i słabą (*arsis*) część taktu (odnosi się to też np. do techniki dyrygowania, gdzie podniesienie rąk oznacza przedtakt – słabą część taktu, zaś opuszczenie rąk przypada na najmocniejszą, pierwszą wartość w takcie; z kolei w grze na instrumentach smyczkowych kierunek prowadzenia smyczka od żabki do główki, mocniejszy artykulacyjnie, określa się „w dół”, zaś odwrotny, słabszy, „w górę”).

zastanawiać chciał. To, com pokrótce nadmienił, jest według mnie dostateczne, aby mógł być wydany wyrok co do gruntowności jego zasad; i zdaje się, że nie ma potrzeby, abym nad resztą zasad na temat metrycznej budowy wiersza, co się w jego *Prozodii polskiej, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego* znajdują, krytyczne miał czynić uwagi. Tym bardziej, że nie jestem bynajmniej przeciwny temu, aby wiersze były także skandowane³² według jego przepisów, jeżeliby uzyskanie jednozgłoskowych rymów i zakończeń (tak jak dotąd używane bywają)*

* W moim przekonaniu niektóre wiersze Mikołaja Reja, gdy tylko [ich] spadek [tj. klauzula, końcówka wersu] niejako rytmicznym sposobem nakierować się da ku jednozgłoskowemu rymowi, bardziej odpowiadają zasadom metrycznej i eurytmicznej [eurytmia – harmonijny układ rytmu w tekście] piękności niż zawsze jednakowe powtarzanie wyrazów, jak „sztuk”/ „puk”/ „huk”, „znak”/ „ptak”/ „rak”, „sam”/ „mam”/ „dam” itp., na przykład:

Jak cnotliwym pocziwość,
Tak też swawolnym wszeteczność.

Ku czemu to potym przyść ma
Na dobrym gruncie zakłada.

albo: Krzywda a niesprawiedliwość
Zawždy muszą pospołu rość. itp.

[źródło cytatów (poza pierwszym, niezidentyfikowanym): Mikołaj Rej, *Apoftegmata krotsze, z przypadłości czasow i rzeczy zebrane*, w: *Żwierciadło albo kształt, w którym każdy stan snadnie się może swym sprawom, jako we zwierciadle, przypatrzeć*].

Gdyby nie można było w inny sposób wierszy męskim rymem skończyć – ponieważ, jak pospolicie twierdzą, muzyka tego bezwarunkowo wymaga, co jednak nie jest koniecznością (jak mało potrzebną jest [to] rzeczą, dowodzą opery Metastasia [Pietro Metastasio (1698-1782), włoski poeta, słynny jako autor wielu librett operowych], w których w większości strof do arii ułożonych zwykle tylko ostatni wiersz pierwszej z ostatnim wierszem drugiej strofy męskim rymem się kończy, co w recytatywach jeszcze rzadziej ma miejsce) – wtedy by wyjątkowe [stosowanie] takich rymów mogło być dopuszczalne, tak jak w następujących wierszach z dwuzgłoskowym rymem (psujące niejako polski gramatyczny akcent) i jak podobnych rymów najklasyczniejsi autorowie używają, np.:

Pragnąłem zostać w klasztorze i skromnie... [pominięty jeden wers]
Lecz tam bez ciebie wszystko wokoło mnie

Ad[am] Mickiewicz, [Konrad] Wallenrod [w.563, 565]

Rodrigo: — Czy wiesz, że ten starzec był przykładem cnoty,
Męstwem i czią swojego wieku — czy wiesz to ty?

[Pierre Corneille], [tłum.] Lud[wik] Osiński [1775-1838, poeta, m.in. autor i tłumacz librett operowych, również z muzyką Elsnera], *Cyd*.

[Błąd Elsnera. W tekście Osińskiego pierwszy wiersz brzmi: „Słuchaj, wiesz, że ten starzec był przykładem cnoty...”. Por. M. Dłuska, *Józef Elsner o sylabotonizmie...*, *op. cit.*]

Dopiawszy tyle szczęścia przez moje staranie,
Ledwie pół roku wdzięcznym okazał się za nie.

[Jean Baptiste Racine], [tłum.] Jan Kruszyński [1773–1845, poeta i tłumacz, również librett operowych], *Brytanik*

³² „skandowanie – wygłaszanie utworu, zwłaszcza wierszowego, uwydatniające jego regularność rytmiczną” (*Słownik terminów literackich*, *op. cit.*)

i kołatanie daktyli³³ (przy którym czeladnicy młynarscy spokojnie spać mogą) jako jedyna korzyść badań metrycznych zadośćuczynić mogły słuchowi polskiego krasomówcy bez znudzenia go.

Liczba trzynastu zgłosek, przyjęta dla heroicznego polskiego wiersza, która niejako heksametr³⁴ łaciński i grecki zastępuje, nie jest bynajmniej samowolnie i przypadkowo przez [twórców] uwieńczonych w polskiej poezji obrana, jak się może niejednemu badaczowi zdawać. Nie ulega wątpliwości, że *numerus*³⁵ polskiej prozy i języka polskiego ogólnie wyraża się najbardziej w adonicznym³⁶, safickim³⁷ i trocheicznym³⁸ zakończeniu okresu³⁹. Równa zatem liczba zgłosek w dłuższych wierszach mniej by różnistości nadawała, która jednak przez nierówną liczbę osiągnięta bywa. Nie jest więc rzeczą obojętną, [żeby] wybrać w dłuższych metrycznych wierszach trocheiczny lub jambiczny⁴⁰ tok⁴¹. Jambiczny więcej różnistości nadaje, dlatego też zdaje się, że go narody, które bezrymowych i metrycznych wierszy szczególnie do dramatycznej poezji używają, przełożyły w wyborze nad trocheiczny. Najlepiej tego naocznie dowiedzie porównanie metryczno-trocheicznej i metryczno-jambicznej strofy, w którym (porównaniu) tak jedna jak i druga w pojedynczym rytmiczno-metrycznym szeregu są przedstawione:

1. strofa trocheiczna

³³ kołatanie daktyli – określenie jednostajności rytmu opartego na samych daktylach (czyli na trzysylabowych stopach metrycznych o następstwie sylab mocna-słaba-słaba (– ∪ ∪)

³⁴ heksametr – wers sześciostopowy

³⁵ *numerus* – antyczny termin oznaczający rytm. *Numerus* (łac.) dotyczył retoryki i oznaczał porządek stóp metrycznych w prozie (por. Wilhelm Seidel, “Rhythmus/numerus”, w: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, red. Hans Heinrich Eggebrecht, Berlin 1980).

³⁶ zakończenie adoniczne – zakończenie wersu typowe dla heksametru, złożone z daktyla i trocheja; taką samą formę ma krótki wers zwany adoniuszem lub wierszem adonicznym.

³⁷ zakończenie safickie – następstwo stóp daktyl-trochej-trochej, charakterystyczne jako zakończenie tzw. strofy safickiej.

³⁸ trochej – stopa metryczna złożona z dwóch sylab w kolejności mocna-słaba (– ∪)

³⁹ okres – tu w znaczeniu większej całości wiersza (np. strofy; por. okres muzyczny)

⁴⁰ jamb – stopa metryczna złożona z dwóch sylab w kolejności słaba-mocna (∪ –)

⁴¹ „tok [...] układ elementów metrycznych w wierszu”, *Słownik języka polskiego* [Online], PWN; tutaj złożony ze stóp metrycznych jednego rodzaju: trochejów lub jambów

- u | - u | - u | - u

- u | - u | - u | -

- u | - u | - u | - u

- u | - u | - u | -

2. strofa jambiczna

u | - u | - u | - u | - u

u | - u | - u | - u | -

u | - u | - u | - u | - u

u | - u | - u | - u | -

Szereg trocheiczny pojedynczy strofy pierwszej

4 //
- u | - u | - u | - u | - u | - u | - u | - u | - u | - u | - u | - u | - u | - u | -

Szereg jambiczny pojedynczy strofy drugiej

4 //
u | - u | - u | - u | - u | - u | - u | - u | - u | - u | - u | - u | - u | - u | -

Żeby nie utrudzić jednostajnością, wymaga tok trocheiczny [tego], aby się w dłuższym poemacie męska z żeńską końcówką zmieniały. Dużo zaś mniej wymaga tego jambiczny tok, jak w powyższych schematach widać. Dokładniejszy mój wywód na temat tego przedmiotu, to jest

w szczególności na temat wierszy polskich, zostawiam sobie do przedstawienia według mojego sposobu widzenia i powracam jeszcze raz do szanownego Profesora Królikowskiego, ponieważ jego *Prozodia polska* poetę genialnego, Mickiewicza, doprowadziła do tego, że *Powieść Wajdeloty* w [Konradzie] Wallenrodzie w heksametrach pisze.⁴² Zasługuje [Królikowski] przez to na sławę i wdzięczność jako obstawający za metrycznymi wierszami i jako ten, który potrafił pobudzić innych do tego gatunku poezji (choć naśladowcy z jego nauki niezupełnie jeszcze wiedzą, czego metryka traktowana jako sztuka wymaga, i choć z jego metryki nic by więcej utrzymać się nie dało, jak tylko proste uznanie gramatycznego akcentu). Zatem nie mogę pominąć otwartego wyznania (bo ten, którego piórem szczerść kieruje, nie zasługuje zapewne na wyrzut, iż chce imponować), że rad byłbym oglądał, gdyby tak jak hr. Bruno Kiciński⁴³ i inni zaczęli za przykładem Brodzińskiego⁴⁴ według tymczasowej wskazówki, bez starania się jeszcze o jakieś właściwe metrum, wiersze układać, i usiłowania swoje na wiersze o większej liczbie zgłosek rozciągnęli. [Chciałbym tego] nie dlatego, że szanowny Profesor Królikowski wyprzedzić mnie usiłował, ale dlatego, że bez wątpienia miałbym [wtedy] gotowy zapas przykładów, na których bym łatwiej zasady moje o rytmiczności i metryczności języka polskiego, wskazane w części drugiej, mógł oprzeć i praktycznie wyjaśnić. Teraz niestety i oprócz tego nie mogąc się doczekać dalszych skutków jasnogrodzkiej podróży J. Kr[ólikowskiego]⁴⁵, przymuszony jestem przedmiot II części rozdzielić i dołączyć dział pierwszy do *Rozprawy o melodii i śpiewie*. W I dziale staram się wykazać, że przyczyna akcentu jest filozoficzna, [czyli] oparta na formie, a zatem na piękności języka polskiego, z której

* Tu przypominam sobie anegdotę o Mozarcie. Gdy jego opera *Porwanie z seraju* [sic!] pierwszy raz miała być wystawiona w teatrze dworskim w Wiedniu, Najjaśniejszy Monarcha Cesarz Józef drugi zaszczyścić raczył swoją wysoką obecnością generalną próbę. Siadł zaraz za orkiestrą i przy nim kapelmistrz dworski A[ntonio] Salieri. Usłyszawszy prawie połowę opery, zapytał się Salieriego: „Jak się waćpanu ta muzyka podoba? co o niej sądzisz?” „Bardzo dobra” — odpowiedział Salieri, dodając: „lecz za wiele nut”. Mozart to słysząc — pokłoniwszy się — rzekł natychmiast: „Ale — Wasza Cesarska Mość — żadna na (darmo) próżno”. Wyznaję, że w pierwszej części nie wszystko jeszcze tak jasno, jak bym sobie zamierzył, jest wyłożone, do czego niemało przyłożyły się drukarskie pomyłki, z których bardzo zręcznie korzystać umiał J. K., aby ową talmudyczną [?] kłutwę rzucić mógł i na tych, którzy się ważyli przyjąć (niby niezrozumianą, do niczego prowadzącą nowość), to jest pisać wiersze adoniczne itd. Lecz i to nie na darmo (próżno), jak się później okaże.

⁴² W tym miejscu następuje niezwykle obszerny przypis Elsnera, którego treść dla przejrzystości została zamieszczona na końcu *Przedmowy*.

⁴³ Bruno Kiciński (1797–1844) – wydawca, publicysta i poeta z kręgu pseudoklasyków; m.in. założyciel „Kuriera Warszawskiego”

⁴⁴ Kazimierz Brodziński (1791–1835) – poeta, autor wierszowanych przykładów do *Rozprawy o metryczności...* Elsnera

⁴⁵ Sens tego zdania jest niejasny. Wg M. Dłuskiej (*op. cit.*), „*podróż jasnogrodzka* to zapewne jakaś aluzja do słynnej *Podróży do Ciemnogrodu* Stanisława Kostki Potockiego z roku 1820. Niejasne jest jednak, w jakim ta aluzja jest tutaj nawiązaniem.”

się z wszelką pewnością (może dla J. Kr. znowu zanadto muzyczno-metryczne*) zasady prozodii rozwinąć dają. Fundament zatem jest położony, a jeżeli będę tak szczęśliwy, że będę miał poetów za moich współpracowników (którzy mi utworami swymi dopomogą, abym mógł plan mój opisanie właściwej i na polskiego wiersza naturalnej budowie opartej metryki do skutku doprowadzić), wówczas drugi dział niedługo po pierwszym mógłby nastąpić. Zamiarem tej rozprawy właściwie jest usiłowanie, aby zwolennikom muzycznej kompozycji i lirycznej, do muzyki przystosowanej poezji poświęcającym się geniuszom nowe widoki otworzyć i niejako także z tej strony wzbudzić ich wewnętrzny popęd do wydania dzieł sztuki, które oprócz tego samym mistrzom może niejedną nową nasuną uwagę. Genialni mistrzowie przelatują wprawdzie w przyływie artystycznych uniesień swoich zwykle za granice wszelkich reguł (jak się to w historii muzyki widzieć daje), ale wracają do nich później tak, iż dosięgając zupełnego wykształcenia, reguły te stosują do arcydzieł swoich i obrazy swoje ograniczają jakby ramami pewnymi, które oko znawców i uwagę nad ich utworami więżą niejako, i przez takie dopiero zanurzenie się w myśli artysty — zachwyty i zadowolenia doznać im pozwalają. Gdyby chęć moja, abym się stał pożyteczny, nie mogła znaleźć przychylnego uznania, wtedy przynajmniej usiłowanie moje nie powinno być potępione. Gdyby na koniec się zdawało, że wyrazy, którymi odpowiadam panu J. K., są może zanadto ostre, wówczas proszę, ażeby bezstronny czytelnik raczył najpierw porównać ton moich uwag z tonem uwag J. K., nim mnie osądzi. Przecież broniącemu się od napaści niezasłużonej (i do której żadnego powodu nie dałem) zawsze coś przebaczyć trzeba. *Nil ab omni parte beatum*.⁴⁶

Józef Elsner

w Warszawie, dnia 1 lutego 1830.

Treść przypisu 42

⁴⁶ własc. *Nihil est ab omni parte beatum*: (łac.) „nie ma całkowitego szczęścia” (z *Pieśni* Horacego)

Przedmowa VII [właśc. *Objaśnienia* Mickiewicza do *Konrada Wallenroda*]: „Choć rodzaj wierszy użyty w *Powieści Wajdeloty* mało jest znany, nie chcemy wykładać powodów, które nas do tej nowości skłoniły, aby nie uprzedzać zdania czytelników. Za miarę zgłosek uważaliśmy akcent zachowujący się w wymawianiu: radziliśmy się też uwag zawartych w ważnym dziele Królikowskiego. Wprawdzie w kilku miejscach odstąpiliśmy od podanych przezeń prawideł, tłumaczyć się tu jednak z tego względu nie poczytujemy za rzecz stosowną i potrzebną. Oto jest kilku wierszy skandowanie:

– ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡
 Skąd Litwini wracali? Z nocnej wracali wycieczki,
 Wieźli łupy bogate w zamkach i cerkwiach zdobyte.
 [u Elsnera w czasie teraźniejszym: „wracają”, „wiozą”]
 – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡
 Sama nie widzi co robi, wszyscy mi to powiadają.

W budowie wiersza naśladowano heksametr grecki z tą różnicą, że w miejscu spondeja (– –) używano najczęściej trochejów (– ◡ albo – +). W dwóch lub trzech miejscach daktyle zastąpione są przez antybakchej (– – ◡), którego średnia zgłoska nie jest wyraźnie długa, np.: „krzyk mojej matki” (– + ◡ | – ◡). „Krzyk mojej” (– + ◡) mógłby zastąpić antybakcheja⁴⁷, gdyby pierwsza sylaba w wyrazie „mojej” miała akcent retoryczny [tj. emocjonalny, emfatyczny] lub [gdyby] tok wiersza tego wymagał. A ponieważ ani jeden, ani drugi przypadek tu miejsca nie ma – a nade wszystko uważać trzeba na różnicę między tonokrokiem pojedynczym [tj. stopą metryczną] a tokiem wiersza – to tłumaczenie się [Mickiewicza] nie było potrzebne.

– ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ | – ◡ | – ◡ ◡ | – ◡
 Tylko krzyk mojej matki długo długo słyszałem

⁴⁷ antybakchej (a. palimbakchej) – stopa metryczna złożona z trzech sylab o budowie mocna-mocna-słaba (– – ◡)

W tym wierszu nie ma powodu [dla] zaznaczenia mocniejszym wymówieniem pierwszej zgłoski „mo-”, lecz za to pierwsza zgłoska w [słowie] „tylko” wymaga mocniejszego wybicia, zatem słusznie jako trochej (– ∪) [słowo to] użyte zostało. Że zaś trocheje i jamby w metrum spondeicznym użyte być mogą zamiast spondejów⁴⁸ (szczególnie w językach akcentowanych⁴⁹), usprawiedliwia [to] (że tak powiem) muzyczna metryczność, która w takim przypadku akcentowanej zgłosce przypadającej na dobrą część taktu (*thesis*) łatwo nadaje trzyczasową długość:

$$\begin{array}{c} 1\ 2\ 3\ 4 \\ \leq \quad .\ \infty \end{array}$$

Lecz pirrychej ([stopa o budowie] ∪ ∪) nigdy nie może zastępować spondeja (lub tonokroku w tym [tj. spondeicznym] metrum), dlatego wierszom podobnym do następujących zawsze jednej całej stopy (pół tonokroku [?]) brakować będzie, czego powinno się unikać koniecznie:

$$\cup \cup | - \cup \cup | - \cup | - \cup \cup | - \cup \cup | - \cup$$

Bo dziecięciem od Niemców byłem w niewolę chwytny

Tok jednak reszty wierszy jest metryczny, lecz wcale nie [jest on] naśladowaniem greckich, łacińskich, a nawet niemieckich heksametrów, bo oprócz toku daktylicznego i zakończenia adonicznego (bez rymu) wiersze te nic nie mają [takiego], żeby ucho nasze przyjąć je mogło jako heksametry. Każdy wiersz pojedynczy składa się z dwóch równych części (trymetrów), które w końcu przy czytaniu utrudzić musiałyby słuchacza, gdyby poetycki geniusz Mickiewicza i namiętny akcent deklamatora ich nie ożywiały. Przyczyną [tego] jest [to], że wiersze te nie mają średniówki (cezury)⁵⁰ takiej, dzięki której dopiero staje się możliwe, [żeby] przyjąć większy szereg tonokroków jako jedną całość rytmiczno-metryczną. W metrycznej budowie wiersza wymaga cezura żeńska (szczególnie w metrum spondeicznym), ażeby po niej jeszcze jedna zgłoska nastąpiła, przez którą pierwsza część wiersza z drugą się połączy. Więcej o tym [powiem] w swoim czasie, a tymczasem dla lepszego

⁴⁸ spondej – stopa metryczna złożona z dwóch mocnych sylab (– –)

⁴⁹ języki akcentowane – prawdopodobnie chodzi o języki charakteryzujące się akcentem dynamicznym, a nie iloczasem (który uniemożliwiałby taką zamianę stóp).

⁵⁰ „cezura [...] in. średniówka; pauza rytmiczna zwykle zgodna z przerwą logiczną, przypadająca mniej więcej w środku wiersza [wersu]”, *Wielki słownik W. Doroszewskiego* [Online], PWN

zrozumienia tego, com mówił, przytaczam niektóre wiersze – prawdziwe heksametry, udzielone mi przez wysoką rękę [tj. przez wysoko postawioną osobę] w wyniku próby, która się pięknie udała:

Na to Wenery syn: „Ty, Febie, wszystko przeszywasz,
W ciebie ugodzi mój grot; tak każdy zwierz, ile tobie,

albo „Tyle się twoja poddać pokornie winna mej sławie“.
Rzekł i prędkimi skrzydły wznoszące bijąc powietrze,
Pędem skwapliwym siadł na wierzchołku cienistym Parnasu

albo Widzi niestrojny włos na gładkiej szyi zrzucony.
Cóż gdy spiętym zostanie? postrzega w oczach wzniesionych
Iskry niebieskich gwiazd, wpatruje się w usta różowe.
Im się wpatrywać nie dość, wychwala palce wysmukłe,
Szyję, i rękę, i dłoń, i śnieżne półnagie ramiona.
To co ukryte piękniejszym rozumie! Prędsza od wiatru
Ona ucieka, nie ją te słowa wstrzymują proszące.

albo Ledwie wyrzekła, aż sen po członkach ciężki przebiega,
Miękkie łono cienką dokoła otacza się korą,
Liściem porasta włos, na gałęzie mienia się włosy,
Stopa niedawno jak wiatr w leniwych zalega korzeniach,
Lice wierzchołek okrył, nadobność jedna została,

Kocha i drzewo Feb, przyłożywszy rękę do krzewu
Czuje stęsknione serce pod nową korą bijące.

itd.

[źródło wszystkich przykładów: Owidiusz, tłum. Adam Jerzy Czartoryski (1770-1861), *Phoebus i Daphne (Metamorfozy)*, ks. I); wyd.
współcześnie w: A. J. Czartoryski, *Prozodia polska: przekłady poetyckie*, Uniwersytet Zielonogórski 2002]

Treść Rozprawy o melodii i śpiewie

I. Zasady melodii w ogólności.....[s. 33]

- a) Dźwięki pojedyncze formować muszą [taką] całość, w której się jedność z różnorodnością łączy.
- b) Całość ta musi mieć formę przyjemną

II. Zasady melodii w szczególności.....[s. 36]

A. Zasada pierwsza. Każda melodia musi mieć ton jeden główny.....[s. 37]

- 1. w znaczeniu fizycznym
- 2. w znaczeniu logiczno-estetycznym

Uwaga. Każdy z dwunastu w oktachordzie znajdujących się dźwięków może być obrany za ton główny z pomocą użycia

- a. krzyżyków
- b. bemoli – stąd:
- c. koło kwintowe i kwartowe

B. Zasada druga. Każdy inny dźwięk melodii musi być w pewnym stosunku z tonem głównym.....[s. 46]

- 1. W postępowaniu dźwięków stopniowym
- 2. W postępowaniu dźwięków skaczącym sposobem:
 - a. diatonicznym,
 - b. chromatycznym.

C. Trzecia zasada. Dźwięki co do ruchu i trwania w czasie muszą mieć między sobą pewien porządek, to jest poruszenie rytmiczne i taktowe.....[s. 54]

1. Melodia chóralna

2. Melodia figuralna, czyli taktowa.

D. Czwarta zasada. W tym wszystkim powinno się dać dostrzec wyrażenie prawdy pod względem logiczno-estetycznym.....[s. 63]

1. Melodia w stosunku tonów gamy ma swoje kadencje bez względu na harmonię sposobem muzycznym.....[s. 64]

2. Wpływ większych lub mniejszych, przyjemnie lub nieprzyjemnie brzmiących interwałów.....[s. 69]

3. Prędkość ruchu.....[s. 74]

4. Rodzaj ruchu.....[s. 74]

5. Rodzaj taktu, czy ma być prosty, czy nieprosty albo składany [tj. złożony].....[s. 75]

6. Własność rytmiczna taktu, to jest liczba części jego.....[s. 75]

7. Dzielenie nut lub tonów w częściach nawet i stopach taktu.....[s. 76]

8. Działanie rytmicznych oddzieleni.....[s. 77]

9. Rytm wyższy czyli większy pod względem muzycznym.....[s. 81]

10. Zakończenie rytmiczno-taktowe periodów lub części periodu [tj. okresów lub części okresu].....[s. 89]

E. Piąta zasada. Kiedy melodia ma być ułożona do śpiewania.....[s. 100]

Waga taktu odpowiadać powinna akcentowi języka w wyrazach

1. Zasady prozodii ogólnej pod względem muzycznym.....[s. 101]

2. Zastosowanie do języka polskiego tonokroków [tj. stóp] według [wzorów] greckich i łacińskich, tłumaczonych sposobem muzycznym..[s.111]

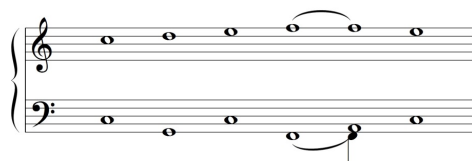
3. Zasady główne prozodii języka polskiego.....[s. 165]

I. Zasady melodii w ogólności

Postępowanie dźwięków pojedyncze, to jest jednego po drugim, nazywa się w ogólności melodią, a śpiewem w szczególności wtenczas, kiedy, zadość czyniąc zasadom dobrej i pięknej melodii, dźwięki te, pewnym zamiarem natchnięte, do wyrażenia jakiegoś uczucia napisane lub wykonywane bywają. Przeto to, co się powie o zasadach pięknej melodii, zupełnie zastosować można do śpiewu bez szczególnego względu na głos lub instrument, bo w takim razie śpiew lub granie jest osobną nauką wykonania praktycznego tego, co kompozytor muzyki myślał i napisał. Melodia w tym znaczeniu (jako ułożenie dźwięków pojedynczo jednego po drugim) mieć powinna zawsze tyle wyrazu, żeby słuchający jej wyobrazić ją sobie mógł jako mowę człowieka przejętego jakimś uczuciem, które przez dźwięki wynurzyć zamierza. Człowiek nie tylko co do gatunku, barwy (tembru) dźwięku w swoim głosie i z nich wypływającej melodii (mowy muzycznej indywidualnej) jest na ziemi naszej wzorem w tworzeniu dźwięków⁵¹. To połączenie dźwięków mniejszej stopy z większą (lub tonów z półtonami)⁵², [w jakie] natura tonomysł⁵³ człowieka uposaży, jest zasadą pierwotną wszelkiej melodii*.

* Tak jak harmonii muzycznej zasadą jest ciało brzmiące [czyli szereg naturalny, alikwoty czy tony składowe dźwięku]. I dlatego mówię w mojej rozprawie o połączeniu melodii z harmonią, że bliskość i różność tonowa jest zasadą melodii, [zaś] skok (czyli odległość) i różność interwałów [jest zasadą] harmonii, jak np.:

[1]



⁵¹ Człowiek nie tylko (...). – ludzka zdolność tworzenia melodii nie zasadza się tylko na umiejętnościach wokalnych człowieka, jakości jego głosu

⁵² mniejsza i większa stopa – (tutaj) półton i cały ton

⁵³ tonomysł – prawdopodobnie kalka niemieckiego idiomu *der Tongeist*, oznaczającego mniej więcej wyobraźnię muzyczną (albo zmysł muzyczny). Por. (tłum. J.D.): „Trójdzielna forma istoty ludzkiej jako umysł, dusza i ciało odpowiada w muzyce wyobraźni muzycznej (*Tongeist*), powłoce duchowej (*Seelenhülle*) i ciału brzmiącemu

Ta zdolność jako *idea simple* (prawyobrażenie pojedynczych dźwięków) i jako *criterium veritatis*⁵⁴ w człowieku jest jedyną przyczyną wynalezienia różnych melodii, ułożonych według trychordów, tetrachordów, heksachordów i dwóch dzisiejszych oktachordów razem z dźwiękami pobocznymi⁵⁵ (jako form, w których melodie się ulewają⁵⁶), jak np.:

[2]



[tony główne oznaczone w rękopisie całymi nutami,
poboczne - ćwierćnutami, obniżone - łaską na dół]

(*Schallleib*). Przez wyobraźnię muzyczną (*Tongeist*) rozumie się właściwą muzykalność. To, co w związku z muzyką odczuwa się wewnątrz i co kompozytor może wewnątrz usłyszeć, zanim dzieło zostanie zrealizowane w zewnętrznie słyszalnej postaci.” (Johannes Greiner, *Joseph Matthias Hauer (1883 – 1959). Pionier eines spirituellen Musikverständnisses. Gedanken zu seinem 50. Todestag am 22.9.2009*, w: „Rundbrief der Sektion für redende und musizierende Künste”, Goetheanum Dornach, nr 50, Ostern 2009, Dornach).

⁵⁴ *idea simple*, *criterium veritatis*: terminy zaczerpnięte z filozofii oświeceniowej (empiryzm, racjonalizm). *Idee simple* (idee proste) to według Johna Locke’a (1632–1704; *An Essay Concerning Human Understanding*, 1690) „materiał całego naszego poznania, podawany i dostarczany umysłowi wyłącznie [...] przez doznanie zmysłowe i refleksję”, „z których każda, sama w sobie zawsze niezłożona, nie zawiera w sobie nic innego, niż jednolite zjawisko czy też wyobrażenie w duszy i nie da się już rozłożyć na idee odrębne” (J. Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego* [Online], protokół dostępu: <http://sady.up.krakow.pl/antfil.locke.rozwazania.htm#locke2.02> [data dostępu: 13.01.2020]). Natomiast *criterium veritatis* (kryterium prawdziwości), termin używany już przez Kartezjusza, a także wielu filozofów XVIII-wiecznych, można rozumieć jako „sprawdzian pozwalający na ocenę prawdziwości poznania i wiedzy ludzkiej” (*Słownik języka polskiego PWN*, [Online] <https://sjp.pwn.pl/slowniki/kryterium.html>). Tak jak w empiryzmie kryterium prawdziwości idei złożonych była możliwość ich rozłożenia na idee proste i bezpośredniego powiązania z doświadczeniem, tak dla wyobrażonej przez człowieka melodii, jako struktury złożonej, kryterium prawdziwości jest możliwość jej rozłożenia na prawyobrażenia dźwięków.

⁵⁵ trychord, tetrachord, heksachord i oktachord – skale muzyczne o trzech, czterech, sześciu i ośmiu stopniach (terminy zaczerpnięte z teorii muzyki starożytnej Grecji, prawdopodobnie za pośrednictwem niemieckich prac teoretyczno-muzycznych). „Dwa dzisiejsze oktachordy” to skale dur i moll, a „dźwięki poboczne” to dźwięki chromatyczne wypełniające odległości pomiędzy stopniami poszczególnych skal.

⁵⁶ formy, w których melodie się ulewają – naczynia nadające kształt melodiom (metafora skal muzycznych, które jednak są raczej tworzywem, niż formą dla melodii).

albo jak w tym obrazie:

główne poboczne C^{cis_{des}} D^{dis_{es}} E[̄] F^{fis_{ges}} G^{gis_{as}} A^{ais_b} H[̄] C[̄]

Dlatego intonacji nie można nikogo nauczyć, lecz tylko wydoskonalić, jak [czyni] niniejsza *Rozprawa o melodii i śpiewie* bez względu na głos, [lecz] tylko dla tych napisana, którzy ten dar w sobie czują i którzy jako poświęcający się tej sztuce tylko tego potrzebują, czego kunszt muzyczny (na takim wysokim stopniu [rozwoju], na którym go w czasach naszych widzimy) od nich pod tym względem wymaga. Dlatego ułożenie melodii jako działanie kunsztowne i gustowne, tak jak i każde inne dzieło sztuki, formować musi jakąś całość, w której jedność z różnaitością się łączą. Po drugie, całość ta musi mieć formę przyjemną, tak w ogóle, jak i w szczegółach, żeby słuchacz mógł być zadowolony. Każda melodia lub śpiew odpowiadający tym dwóm własnościom (czyli zasadom) będzie już dobry, w przeciwnym razie zaś – zły albo przynajmniej błędny, gdyby pierwszej lub drugiej ogólnej własności zadość nie uczyniono.

Nim przystąpię do rozbioru szczególnych zasad czyli własności dobrej i pięknej melodii, nadmienić wprzód jeszcze muszę, że ułożenie tonów pojedynczych (czyli melodii) jest inne dla głosów ludzkich, a inne dla instrumentów. Ułożenie melodii dla głosów ludzkich jest bardziej naturalne, dla instrumentów – bardziej kunsztowne. Każdy instrument mniej lub więcej mający własności wydawania dźwięków ciągłych zbliżyć się może do brzmienia głosu ludzkiego z jego naśladowaniem, lecz zastąpić go nie jest w stanie. Z drugiej strony znowu głos ludzki zostawia instrumentom ogólnie większą ilość i różność dźwięków. Z tego wynika, że każda melodia napisana dla głosów ludzkich może być śpiewem dobrym dla instrumentów, lecz nie każda melodia właściwa instrumentom może być śpiewem głosowym, bo wypadałoby w takim razie powiedzieć, że sztuka instrumentalna jest tylko całością muzyczną z pasaży melodycznych i harmonicznycnch ułożoną. Na tę różnicę kompozytor szczególną powinien zwrócić swoją uwagę.

II. Zasady melodii w szczególności

Po pierwsze:

każda melodia mieć musi jeden ton główny.

Po drugie:

każdy inny dźwięk melodii, będąc w jakiejś odległości od tonu głównego, musi być wyraźny, to jest w interwałach łatwy do intonowania lub śpiewania.

Po trzecie:

dźwięki co do ruchu, trwania w czasie muszą mieć między sobą pewien porządek, to jest prócz postępowania w dźwiękach jeszcze poruszenie w rytmie i takcie.

Po czwarte:

w tym wszystkim powinno się dać dostrzec wyrażenie prawdy pod względem estetycznym.

Po piąte, na koniec:

kiedy melodia przeznaczona jest do tekstu, czyli słów, to jest, kiedy głosem ludzkim ma być wykonana, ażeby np. waga taktu z akcentem języka w sprzeczności nie była. Jednym słowem, ażeby się wszystko z deklamacją słów zgadzało.

Każda własność taka, będąc ważną częścią melodii pięknej, wymaga rozbioru szczegółowego.

A

Własność pierwsza

Każda melodia musi mieć jeden ton główny

[To,] że każda melodia musi mieć jeden ton główny, z którego gama się formuje i który w niej (że tak powiem) jest panujący, jest rzeczą oczywistą, bo inaczej dźwięki po sobie następujące nie miałyby pewnego punktu odniesienia co do odległości swoich. Jak w obrazach kolor jeden szczególnie dostrzegać się daje, który się głównym kolorem lub tonem malowania nazywa, tak też każda melodia potrzebuje jednego dźwięku, z którym by inne zostawały w pewnym stosunku i który tonem głównym nazywamy. Każdy z dwunastu [dźwięków] w oktachordzie naszym może być obrany za ton główny, to jest od każdego z tych dwunastu dźwięków melodia zaczynać i na nim kończyć się może. Jest wszakże zwyczajem ugruntowanym na zasadach psychologiczno-estetycznych, że sztuka jedna z dzieł muzycznych⁵⁷, czy to mniejsza, czy większa, najczęściej na tym samym dźwięku się kończy, od którego zaczęta była, ponieważ dusza nasza trzymająca się porządku w mowie także i w muzyce żąda zawsze *principium cognoscendi*⁵⁸. I chociaż ten główny ton jako dźwięk pojedynczy szczególnie nie jest sam tym *principium*, jednak jest pierwszą i najgłówniejszą rzeczą melodycznej i harmonicznego osnowy, przez którą dźwięki nabierają barwy i wyrazu. Jest on (że tak powiem) punktem początku i końca całości logiczno-melodycznej, od którego całość ta uważana być może za ciało w swoich częściach. Z tego względu punkt ten, czyli ton główny melodii ma znaczenie nie tylko fizyczne, lecz także logiczno-estetyczne. Fizyczne wówczas, kiedy np. się mówi: „nie dźwięk d albo e, lecz dźwięk c jest głównym tonem tej melodii”, to jest wszystkie dźwięki w tej melodycznej całości znajdujące się są między sobą tylko w stosunku gamy C[-dur] (podobnie jak mówimy o obrazie, że z nim porównam tu sztukę muzyczną, że czerwień, a nie żółć jest kolorem głównym tego obrazu).

⁵⁷ sztuka... – utwór muzyczny

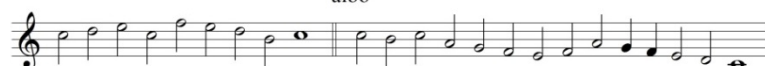
⁵⁸ *principium cognoscendi* – zasada poznania; termin filozoficzny

Mówiąc o tonie głównym w znaczeniu logiczno-estetycznym, jest on (że tak powiem) główną zasadą melodii, tak iż chociaż z przyczyny [wymogu] różnorodności przez cały ciąg dłuższej melodii sam zawsze panować nie może, jednak jest wskazówką dźwięków, które nawzajem w stosunku pokrewieństwa z głównym tonem razem panować mogą. Np. gama C[-dur] w melodii tej albo owej tak służy za *Basis*⁵⁹, iż nie tylko na początku i końcu, lecz także czasem w środku (a zatem najwięcej) słyszeć się daje, gdy gamy innych tonów⁶⁰, chociaż w stosunku będące, tylko raz (i według proporcji długości albo krótkości melodii tylko przechodząc)⁶¹ dotykane bywają. Przykłady następujące to, com mówił, pokażą:

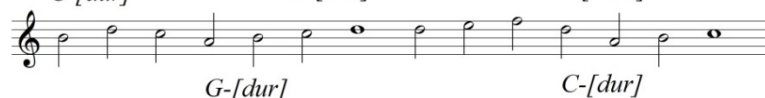
[3]

a) w znaczeniu fizycznym

albo



b) w znaczeniu logiczno-estetycznym



*

⁵⁹ *Basis* – (z niem.) podstawa

⁶⁰ gamy innych tonów – inne tonacje

⁶¹ według proporcji... – osiągając długość proporcjonalną do długości całej melodii

Do pierwszego rzędu, gdzie się ton główny w znaczeniu fizycznym zalicza, należą tylko krótkie szeregi dźwięków z kilku taktów złożone, dlatego najczęściej ton główny używany bywa w drugim znaczeniu. W tym punkcie muzyka różni się i oddala od kunsztu rysowania i malowania. Obraz mający jeden kolor albo jedną jakość koloru (*modification*)⁶² mniej uderza i bardziej znawcę zadowolić może niż melodia w sztuce muzycznej⁶³, w której tylko ton główny w znaczeniu fizycznym panował. Jest rzeczą dowiedzioną, że muzyka więcej różnorodności niż inne sztuki piękne wymaga dla osiągnięcia swego celu, bo jako kunszt umysłu działa bardziej na uczucie niż na rozum, i dlatego w muzyce nie różnorodność w jedność (że tak powiem), lecz jedność w różnorodnościach musi być dążeniem kompozytora muzyki.

Mówiłem wyżej, że każdy z dwunastu w oktachordzie zawierających się dźwięków może być obrany za ton główny. Jakim sposobem to się skutecznia, pokaże krążenie, czyli koło tonów kwintowe i kwartowe, dając jasne wyobrażenie oznaczenia melodycznego istotnych krzyżyków albo bemoli⁶⁴ i będąc w teorii ważnym przedmiotem dla poświęcających się muzyce. Wiadomo, iż gama jest pewnym połączeniem większych stopni z mniejszymi (albo całych tonów z półtonami) tak dalece, iż gamy używane w muzyce dzisiejszej, rachując od tonu głównego do swojej oktawy⁶⁵, składają się z pięciu całych tonów i dwóch półtonów. A kiedy postępując do góry najpierw po dwóch całych [tonach], a potem po trzech zawsze jeden półton (czyli mniejsza stopa) następuje, wtedy gama ta nazywana bywa twardą⁶⁶, major lub dur. Odwrotnie zaś, kiedy zaraz od tonu głównego po jednej wielkiej stopie (czyli całym tonie) następuje mniejsza (czyli półtonowa) itd., wtedy gama ta nazywa się

* W znaczeniu fizycznym co do harmonii wystarczają akordy toniki oraz dominanty dolnej i górnej [tj. subdominanty i dominanty], np. w C[-dur] harmonia główna [to akordy] C, G i F. W znaczeniu logiczno-estetycznym [potrzebna] będzie harmonia towarzysząca melodii, kiedy oprócz wyżej pokazanych akordów jeszcze harmonie trójbzmienne [tj. trójdźwięki] a-moll, d-moll itd. (to jest wszystkie kombinacje akordowe wypływające z nauki harmonii, kontrapunktu i kompozycji muzycznej) użyte będą sposobem zwyczajnym lub jeszcze kunsztownym.

⁶² *modification* – (prawdopodobnie z fr.) modyfikacja, przekształcenie. Termin o niejasnym pochodzeniu. W połączeniu z określeniem „jakość koloru” może oznaczać jedną z trzech wyróżnianych cech koloru: barwę, jasność albo nasycenie (por. <http://historiasztuki.com.pl/NOWA/30-00-01-KOLOR.php>).

⁶³ w sztuce muzycznej – w utworze muzycznym

⁶⁴ oznaczenie... – opatrzenie melodii właściwymi dla tonacji znakami przykluczowymi

⁶⁵ rachując... – licząc od pierwszego do ósmego stopnia

⁶⁶ z łac. *durus* – twardy

miękką⁶⁷, minor lub moll. Tenże sam porządek całych tonów z półtonami, [co] w gamie C[-dur] diatonicznej z wielką tercją (co dłuższe klawisze na klawikordzie wyobrażają), trzeba wreszcie [dla każdego z] jedenastu tonów zachować, kiedy użyte być mają jako gamy twarde czyli dur. Rozumie się samo przez się, iż w każdej nowej gamie jeden albo więcej dźwięków podwyższone lub obniżone być musi, kiedy je z gamą wyżej wspomnianą zrównać zechcemy. Stąd pochodzą oznaczenia istotnych podwyższeń i obniżzeń przez krzyżyki i bemole, które się zwykle kładą zaraz na początku systemu liniowego. Mówię, istotnych podwyższeń i obniżzeń, bo krzyżyki i bemole w środku jakiejś melodii znajdujące się są tylko znakami przypadkowymi (jak np. w gamie C[-dur dźwięki] cis, dis, fis, gis albo des, es, as, b uważane są za podwyższenia i obniżenia przypadkowe; tak [samo] w gamie D[-dur] np. [dźwięki] c i f są także półtonami przypadkowymi). Aby sobie ułatwić znajomość oznaczenia melodycznego czyli gamowego⁶⁸, wstępuje się do góry po części czystymi kwintami, po części czystymi kwartami. Sposób pierwszy nazywany bywa krążeniem tonów kwintowym, drugi zaś kwartowym, lub kołem tonów kwintowym i kwartowym. Najpierw pokażę koło tonów kwintowe od C do połowy, do którego należą gamy krzyżykami oznaczone. Są to następujące [gamy]: C, G, D, A, E, H, Fis⁶⁹. Porównując je z gamą C [-dur], trzeba szczególnie uważać na porządek, w którym się te dwa półtony e f i h c znajdują, ponieważ oznaczają przestawienie dźwięków przez istotne krzyżyki lub bemole⁷⁰. Miejscami, na które przypadają [te półtony] są tercja i kwarta [oraz] septyma i oktawa. Przy tym uważać trzeba na to, iż stopień siódmy każdej gamy jest nazwany *subsemitonium modi*⁷¹ (*note sensible*⁷², *Zielton*⁷³), [czyli] dźwiękiem prowadzącym

⁶⁷ z łac. *mollis* - miękki

⁶⁸ aby sobie ułatwić... – aby łatwiej zapamiętać znaki przykluczowe właściwe dla każdej gamy

⁶⁹ Z nieznanых powodów Elsner tu, jak i dalej pomija gamę Cis-dur.

⁷⁰ ponieważ... – ponieważ w tych miejscach (na dźwiękach tworzących półtony) pojawiają się w kolejnych gamach nowe (u Elsnera „istotne”) krzyżyki lub bemole

⁷¹ *subsemitonium modi* – termin łaciński z zakresu teorii muzyki modalnej. Oznacza dźwięk poprzedzający *finalis* (ostatni stopień skali, odpowiednik toniki), rozwiązujący się na niego ruchem sekundowym w górę (czyli odpowiednik dźwięku prowadzącego).

⁷² *note sensible* – francuskie określenie dźwięku prowadzącego

⁷³ *Zielton* – z niem. rozwiązanie (czyli dźwięk, na który rozwiązuje się dźwięk prowadzący). W tym miejscu (jak i w dalszej części *Rozprawy*) termin został zastosowany być może omyłkowo; niemiecki odpowiednik dźwięku prowadzącego to *Leitton*.

i że tercja pokazuje, czy ton (czyli gama) jest major, czy minor (bo wielką tercją charakteryzuje się major, małą zaś minor). Skoro zatem dwa półtony znajdować się muszą w tym samym porządku w gamach G, D, A, E, H, Fis jak w [gamie] C, wypada, że w G tylko siódmy [stopień], w D trzeci i siódmy, w A trzeci, szósty i siódmy, w E drugi, trzeci, szósty i siódmy, w H drugi, trzeci, piąty, szósty i siódmy, a w Fis (prócz stopy głównego tonu⁷⁴) drugi, trzeci, piąty, szósty i siódmy podwyższone być muszą. Ażeby sobie dobrze wyobrazić to przedstawienie z istotnymi krzyżykami, trzeba tylko na to zważać, że od [gamy] C zaczynając i postępując czystą kwintą stopień siódmy zawsze podwyższony być musi, i że to podwyższenie do następnej gamy jest przeniesione, co przykłady pokazują:

[4]



Dotąd krążenie (czyli koło tonowe) pod względem oznaczenia melodycznego⁷⁵ tylko do połowy wyłożyłem. Druga połowa skutecznia się przez bemole. Dla lepszego zrozumienia znowu zaczynać trzeba od C, postępując czystymi kwartami, ponieważ od tego punktu C bemole tak się powiększają sukcesywnie, jak w kole tonów kwintowym krzyżyki⁷⁶ powiększane były. Główne tony, na które czyste kwarty padają, są następujące (zaczynając od C): C, F, B, Es, As, Des, Ges⁷⁷. Dla poznania oznaczenia w tych tonacjach (czyli gamach) potrzeba każdą nową kwartę [w] następnej gamie zniżyć i tak obniżoną dla przyszłej gamy zatrzymać. Zatem oznaczenia melodyczne [w] następującym porządku

⁷⁴ prócz pierwszego stopnia

⁷⁵ pod względem... – pod względem znaków przykluczowych

⁷⁶ Powinno być „liczba krzyżyków”, a wcześniej „liczba bemoli”.

⁷⁷ tu też niezrozumiałe pominięcie gamy bemolowej o 7 znakach: Ces-dur (por. przypis 69)

wypadają, jako to: w tonacji F kwarta b, w [tonacji] B znowu b [oraz] es, w Es b, es, as, w As b, es, as, des, w Des b, es, as, des, ges, a w Ges b, es, as, des, ges i ces.

[5]



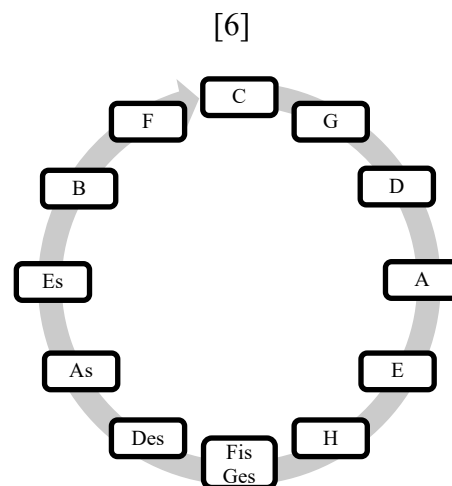
Na klawikordzie np., wstępując od C samymi czystymi kwintami lub kwartami do góry, bez względu na pisownię (ortografię) muzyczną, nie tylko przechodzi się przez wszystkie dwanaście dźwięków, lecz takim sposobem koło tonów [przy] jednakowym wstępowaniu, stanąwszy znowu na C, łatwo zamknąć się daje (jak to każdy sam doświadczyć może). Lecz chcąc samymi krzyżykami albo bemolami koło w systemie liniowym ortograficznie⁷⁸ wyrazić, powiększyłaby się ilość krzyżyków lub bemoli do jedenastu itd. tak dalece, iż np. przez oznaczenie krzyżykami C musiałoby się już nie C, lecz His nazywać, co by największe zamieszanie sprawiło. Ażeby temu zapobiec, nie używa się więcej niż sześć lub siedem krzyżyków lub bemoli, to jest tylko tyle, ile jest głównych tonów w oktachordzie naturalnym⁷⁹ (siedem, które, jak wiadomo, [na pięciolinii] wszystkie linie i miejsca między liniami zajmują). I tak [gama] Fis[-dur] zwyczajnie zachowuje oznaczenie z krzyżykami, które zamieniwszy w Ges i zstępując kwartami na powrót [sprawimy], że koło tonów znowu w C [się] zamyka. Zatem następującym sposobem to koło lub krążenie tonów najlepiej się wyraża:

kwintami do góry: C, G, D, A, E, H, Fis
 |
 kwartami z powrotem: Ges, Des, As, Es, B, F, C

⁷⁸ graficznie

⁷⁹ oktachord naturalny – szereg diatoniczny, czyli dźwięki c, d, e, f, g, a, h

albo
kwartami do góry: C, F, B, Es, As, Des, Ges
kwintami z powrotem: Fis, H, E, A, D, G, C
albo [tak], jak następuje w [poniższym] obrazie:



Użycie krzyżyka hiszpańskiego⁸⁰ **x** i łacińskiego **B** wielkiego⁸¹ jako znaków podwójnego podwyższenia albo obniżenia dźwięków na początku systemu liniowego z wyżej wyrażonych przyczyn nie może mieć miejsca, tylko w środku jakiejś melodii. I chociaż w środku tak się zdarzyć może, iż istotnie do oznaczenia tonu głównego byłyby użyte – kiedy np. zamiast des wypada według ortografii muzycznej czasem cis (co jest jeszcze w zwyczaju) albo zamiast h [pojawia się] ces – jednak zawsze jako oznaczenia melodii przypadkowe używane bywają.

⁸⁰ krzyżyk hiszpański – prawdopodobnie kalka z niem. terminu *spanische Kreuz*, oznaczającego podwójny krzyżyk i pojawiającego się rzadko w niemieckojęzycznych podręcznikach teorii muzyki z czasów Elsnera (np. Bedřich Diviš / Friedrich Dionys Weber, *Allgemeine theoretisch-praktische Vorschule der Musik*, Praga 1828)

⁸¹ łacińskie B wielkie – prawdopodobnie kalka z niem. *B das große* (por. wyżej)

Co się mówiło o kole tonów głównych z wielką tercją, to się rozumie o głównych tonach z małą tercją. Gama ta, będąc wynalazkiem dowcipu ludzkiego (bo zawsze *in arte facta*⁸² mogłaby być nazwana kunsztowną), podobna jest przeto zawsze [do] jednej gamy z wielką tercją, którą jedynie za [jej] gamę przyrodzoną [tj. pokrewną] uważać trzeba. Te gamy dwie nazywają się równoległymi i są następujące:

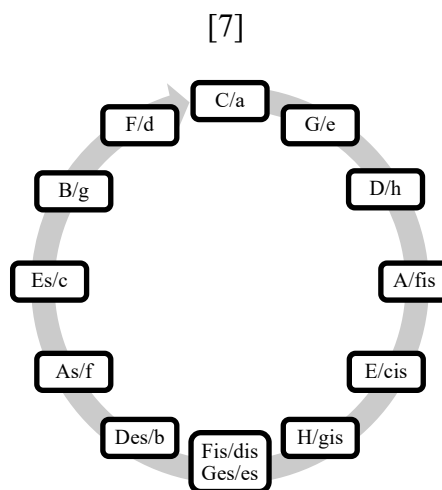
półkole kwintowe do góry:

C-dur G-dur D-dur A-dur E-dur H-dur Fis-dur
a-moll e-moll h-moll fis-moll cis-moll gis-moll dis-moll

półkole kwartowe z powrotem:

Ges-dur Des-dur As-dur⁸³ Es-dur B-dur F-dur C-dur
es-moll b-moll f-moll c-moll g-moll d-moll a-moll

albo [tak], jak następuje w [poniższym] obrazie:



Ażeby znaleźć do każdego tonu major spokrewniony ton minor⁸⁴, zstępuje się małą tercją na dół (np. od tonu głównego major C do a). Gamy te z małą tercją, równoległe z gamami wielkiej tercji, mają przeto też [to] samo oznaczenie melodyczne⁸⁵ i tylko od nich się różnią w następujących

⁸² *in arte facta* (łac.) – w sztuce stworzona; tutaj: jako wytwór sztuki

⁸³ W rękopisie brakuje tu gamy As-dur, ale już f-moll niżej się pojawia; można to zatem uznać za pomyłkę.

⁸⁴ ton major, ton minor – tonacja majorowa, tonacja minorowa

punktach. Najpierw co do tercji, bo wielka stanowi major, a mała minor. Po drugie, siódma stopa⁸⁶ nie zawsze jako *subsemitonium modi*⁸⁷ użyta bywa, ponieważ podwyższenie siódmego tonu tylko w postępowaniu do góry jest konieczne potrzebne, lecz nie zstępując na dół (bo w pierwszym przypadku następuje oktawa, a w drugim seksta mała)⁸⁸. Po trzecie, seksta tej gamy zasługuje na szczególną uwagę, tak dalece, iż pod względem melodycznym nigdy nie powinna być wielka, chyba [że] w prędkich pasażach, idących do góry przez całą gamę, jak zawsze zaczynając to przebieganie od tonu na kwincie (który znowu jako półgłówny lub rządzący, że tak powiem, pod względem harmonicznym i doskonałej kadencji w melodii, wspólnie panuje)⁸⁹. Przykład następujący jaśniej to pokaże:

[8]



I tak kończę moje uwagi o pierwszej własności szczegółowej melodii.

⁸⁵ to samo oznaczenie melodyczne – te same znaki przykluczowe

⁸⁶ siódma stopa – siódmy stopień

⁸⁷ dźwięk prowadzący; por. przypis 71.

⁸⁸ W pierwszym przypadku (podejścia w górę) następnym dźwiękiem po VII stopniu jest VIII stopień, czyli oktawa, a w drugim (zejścia w dół) – VI stopień, czyli seksta (w trybie moll seksta mała).

⁸⁹ Elsner podkreśla tu znaczenie V stopnia gamy, czyli dominanty, jako bardzo istotnego harmonicznym (zwłaszcza na przykładzie kadencji doskonałej, czyli następstwa dominanta – tonika).

B

Druga zasada lub własność melodii dobrej

Każdy inny dźwięk melodii musi być w pewnym stosunku z tonem głównym

Druga własność szczegółowa melodii jest taka, że każdy inny dźwięk tej melodii, będąc [w] pewnej odległości od tonu głównego, musi być wydatny [tj wyraźny] i w interwałach łatwy do intonowania lub śpiewania. Ton główny jako punkt centralny, wkoło którego wszystkie tony główne i poboczne do gamy należące krążą, wskazuje także tych tonów postępowanie, które może być albo stopniowe, albo skokowe. Sposobem stopniowym [dźwięki] formują sekundy:

[9]



Natomiast sposobem skokowym [dźwięki formują] wszystkie mniejsze i większe interwały:

[10]



Nie wszystkie postępowania⁹⁰ są wyraźne i łatwe do intonowania, a zatem wypada wszystkie interwały wyliczyć i ich zdolności melodycznych dochodzić. Każde śpiewne i naturalne postępowanie⁹¹ jest przyjemne (jak to wyżej okazaliśmy w przykładzie), przeto postępowanie diatoniczne w ogólności w jakichkolwiek bądź interwałach mniej lub bardziej jest wyraźne lub do intonowania łatwe. Postępowanie takie nadaje melodii zrozumiałość, i dlatego radzę młodym kompozytorom, aby się nad nim zastanawiali najwięcej i bez wyraźnej przyczyny nie używali zaraz krzyżyków lub bemoli jako dźwięków prowadzących do innej intonacji, czyli innego tonu⁹². Stąd wypada, że postępowanie stopniowe małymi i wielkimi sekundami jest dobre, jak też, że skoki małych i wielkich tercji, czystych kwart i kwint, małych i wielkich sekst, małej septymy i czystej oktawy są dobre. Pod względem diatonicznym tylko skok wielkiej septymy, chociaż jest naturalną odległością w gamie, nie jest dozwolony, bo najbardziej dysonuje, i przez to najtrudniejszy jest do intonowania, [jak] i w następstwie⁹³, jak np.:

[11]



[Jest to] prawie niemożliwe śpiewając do wykonania. Chyba żeby kompozytor umyślnie chciał jej [tj. septymy] użyć dla nadania swojej melodii jakiegoś wyrazu dzikiego. Podobne powody, które zasadzają się na wyrażeniu⁹⁴ estetycznym, pozwalają kompozytorom [na] różne wyjątki,

⁹⁰ kroki melodyczne

⁹¹ tu w znaczeniu: przebieg melodyczny

⁹² inna intonacja, inny ton – inna tonacja

⁹³ w przebiegu melodycznym

⁹⁴ wyrazie

tak w harmonii, jak i w melodii. Lecz chodzi tu tylko jeszcze o płynność i prostotę melodii⁹⁵, a zatem nie mogę [zrobić nic innego] pod tym względem, jak tylko wszystkie interwały (tak dozwolone, jak i niedozwolone) wyliczyć następująco:

[12]

[interwały] dozwolone d
niekiedy dozwolone +
niedozwolone n

The musical notation consists of five staves, each containing a sequence of notes with interval labels above them. The labels are: [d], n, +, d, n, d, d, n, +, d on the first staff; d, d, d, n, n, d, d, n, d, d, d on the second staff; d, d, n, n, [d?], d, d, d, d, d, d, d on the third staff; n, d, d, +, d, n, n, d, d, d, d, n on the fourth staff; and n, d, d, d, d on the fifth staff. The notes are written on a single-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

⁹⁵ nie zaś o jej możliwości ekspresyjne

Te stopniowym i skokowym sposobem dozwolone i niedozwolone postępowania⁹⁶ w większej części zmieniają zasadę śpiewności swojej, gdy się na odwrót pokazują, np. niedozwolony skok wielkiej septymy (c-h) jest jako sekunda mała z powrotem dozwolony. Dozwolona mała septyma (c-b) jako sekunda wielka [jest] na odwrót także dozwolona. Skok nadmiarowej seksty⁹⁷ (c-ais), do góry niedozwolony, używa się na odwrót jako zmniejszoną tercję. Wielka seksta wstępująca do góry (c-a) i mała tercja na odwrót są obydwie śpiewne, a przez to dozwolone. To samo bywa z małą sekstą (c-as), a na odwrót z wielką tercją, z czystą kwintą (c-g) i kwartą na odwrót. Nadmiarowa kwinta (c-gis) do góry nie jest dozwolona. Trudniejsza do intonowania jest nadmiarowa kwarta (c-fis) do góry, niż na odwrót zmniejszona kwinta, i dlatego pierwsza [z nich] w stylu ścisłym (kościelnym)⁹⁸ jest zabroniona. Nawzajem to samo powiedzieć można o zmniejszonej kwincie (c-ges) i na odwrót nadmiarowej kwarcie. Nadmiarowa tercja (c-eis) i na odwrót zmniejszona seksta należą do interwałów imaginacyjnych pod względem melodycznym.⁹⁹ Wielka tercja (c-e), a na odwrót mała seksta, jak też mała tercja (c-es) i na odwrót seksta wielka są śpiewne i dozwolone. Wielka sekunda do góry (c-d) i jako septyma mała na odwrót [są] dozwolone, lecz mała sekunda (c-des), [choć] dozwolona, ale jako septyma wielka na odwrót zabroniona. Z tego, co powiedział i jak tabela interwałów pokazuje, wynika, że interwały czasem w jednym kształcie są dozwolone, w drugim zaś zabronione. Nie tylko zasady śpiewności (biorąc za wzór głos człowieka, nie zaś instrument jakiś) są tej pozornej przeciwności

⁹⁶ kroki melodyczne

⁹⁷ nadmiarowa seksta – seksta zwiększona

⁹⁸ Zestawienie pojęć „styl ścisły” i „styl kościelny” jako synonimów można uznać za nieporozumienie. Odnoszą się one do dwóch odrębnych kryteriów podziału stylów muzycznych. Tak też były traktowane w czasach Elsnera, by wspomnieć tylko np. *Musikalisches Lexikon* Heinricha Christopfa Kocha (1802): „Koch wprowadza też nową dychotomiczną klasyfikację stylów na dwie grupy; wyróżnikiem pierwszej jest *różnorodność traktowania materiału sztuki albo rodzaju powiązań dźwięków, poprzez które wyrażane są uczucia*. Grupa ta obejmuje styl ścisły (*streng* albo *gebunden*) oraz styl swobodny (*frei* albo *ungebunden*). W grupie drugiej, wydzielonej ze względu na *wyrażone uczucia* znajdujemy znane już trzy główne rodzaje: styl kościelny, kameralny i teatralny.” (Zofia Helman, *Pojęcie stylu a muzyka XX wieku*, w: „Polski Rocznik Muzykologiczny, tom 5, 2006).

⁹⁹ imaginacyjny – właściwy dla wyobraźni; tu: istniejący tylko w wyobraźni. Może chodzi tu o nieobecność tych interwałów w żadnym typie gamy (które według Elsnera stanowią tworzywo melodii).

przyczyną, lecz i zasady harmonii, gdzie każda zmiana interwałowa ma także swoją inną podstawę harmoniczną, która przez przysposobienie¹⁰⁰ i dalszy ciąg akordowy różnicę tę wyjaśnia.

Kończę tłumaczenie drugiej szczegółowej własności melodii przez niektóre uwagi w ogólności. Postępowania diatoniczne są najzrozumialsze, bo człowiekowi, który w sobie czuje zdatność do muzyki, są przyrodzone. Postępowania chromatycznego używa się tylko przejściowo dla nadania więcej napiętności melodii i dźwięki diatoniczne, na których jedynie melodia powinna zasadzać się, przybierają do siebie dźwięki poboczne tej gamy, w której melodia jest napisana albo śpiewana. Jest to zasadą kompozycji muzycznej stylu czystego¹⁰¹, [konieczną] dla utrzymania czystej śpiewności, że po skoku sekstowym i oktawowym do góry trzeba znowu zstąpić na dół, a po skoku sekstowym i oktawowym na dół – z powrotem do góry. Po drugie, [kolejną zasadą jest], aby stopień siódmy każdej gamy jako *subsemitonium modi* (*note sensible*, *Zielton*)¹⁰², czyli głównie prowadzący do góry, o pół tonu do ósmego [stopnia] (czyli oktawy) postępował. Na koniec, aby mieć w ogólności wyobrażenie, jakim sposobem użyć wszystkich tonów jednej gamy, przytaczam to, co Bemetzrieder w swoim systemacie harmonii¹⁰³ o ich własnościach mówi. Muzyka, mówi on, jest siostrą malarstwa i poezji, i wyraża uczucia duszy i fenomeny natury. Dźwięki jej służą za kolory i słowa. Jest osiem tonów formujących oktawę, która w sobie trzynaście różnych dźwięków zawiera za pomocą dwunastu interwałów i które

¹⁰⁰ przygotowanie

¹⁰¹ styl czysty – termin o niejasnym pochodzeniu, prawdopodobnie zbliżony znaczeniowo do pojęcia stylu ścisłego (por. przypis 98).

¹⁰² dźwięk prowadzący; por. przypisy 71, 72 i 73.

¹⁰³ Anton Bemetzrieder (1743–1816; u Elsnera błędna pisownia nazwiska: „Boemetz Rieder”), francuski teoretyk muzyki i kompozytor, autor dwóch rozpraw o harmonii: *Leçons de clavecin et principes d'harmonie* (*Lekcje gry na klawesynie i zasady harmonii*, Paryż 1771, we współpracy z Denisem Diderotem) oraz *Nouvel essai sur l'harmonie, suite du Traité de musique* (*Nowy esej o harmonii, kontynuacja traktatu o muzyce*, Paryż 1779).

niczym innym nie są (pod względem melodycznym według mego przekonania), jak tonami. Tony się na trzy rodzaje dzielą: po pierwsze na tony natury (ciało brzmiące)¹⁰⁴, po drugie na tony diatoniczne (tonomysł człowieka), a po trzecie na tony chromatyczne (kunszt muzyczny)¹⁰⁵.

[13]



[ósemki oznaczone gwiazdką mają w rękopisie ogonki zwrócone w przeciwną stronę]

Dźwięki pod numerem pierwszym, które w sobie istotną harmonię zawierają, formują z tymi pod numerem drugim gamy, a [dźwięki] chromatyczne pod numerem trzecim tylko służą do tego, aby obrazowi muzycznemu nadać światło i cień. Jak to trzeba rozumieć, pokaże następujący przykład (w dwóch częściach):

[14]



[nuty oznaczone gwiazdką mają w rękopisie wartość ćwierćnut]

¹⁰⁴ szereg naturalny; por. przypis autorski na s. 33.

¹⁰⁵ W tym miejscu następuje obszerny przypis Elsnera, częściowo wymagający tłumaczenia, którego treść dla przejrzystości została zamieszczona osobno na końcu tego rozdziału.

[Treść przypisu 105]

Chociaż pan Bemetzrieder w ten sposób może tego nie napisał, w jaki ja to wystawiam, jednak przyznaję, iż we mnie wzbudził po części te myśli, które mam o harmonii i melodii, i które staram się wytłumaczyć. Najbardziej zaś zaznajomił mnie z systematem jego harmonii hrabia Michał Wielhorski¹⁰⁶, znakomity znawca muzyki, z którym w roku 1797 aż do 1799 we Lwowie miałem honor [słowo nieczytelne] rozprawiać listownie o zasadach harmonii. Dla uczczenia [jego] pamięci niech mi będzie wolno dołączyć końcowe wyrazy uwag zawartych w jednym z [jego] listów własnoręcznych:

¹⁰⁶ Hrabia Michał Wielhorski jest trudny do jednoznacznego zidentyfikowania. Możliwe, że autor pomylił daty swojej korespondencji z arystokratą. W *Sumariuszu* dwukrotnie wymienia nazwisko Michała Wielhorskiego: jako „zaprzyjaźnionego” z J. J. Rousseau skrzypka, występującego na organizowanych przez Elsnera we Lwowie koncertach kameralnych (prawdopodobnie w 1796) oraz jako zdolnego kompozytora-amatora, z którym zetknął się podczas pobytu w Petersburgu (w 1839). Drugi z nich to na pewno znany z talentu muzycznego i gry skrzypcowej „szlachetny dyletant”, zrusyfikowany Polak, który wraz z bratem Mateuszem (uznanym wiolonczelistą) prowadził w Petersburgu salon muzyczny. Jednak nie mógł on raczej grać w 1796 na koncercie we Lwowie, zwłaszcza własnych kompozycji (ani rok później korespondować z Elsnerem na temat rozpraw teoretycznomuzycznych), gdyż miał wówczas niecałe 10 lat. Drugi z wymienionych arystokratów był dziadkiem ostatniego, działaczem politycznym, wysłanym przez konfederację barską jako ambasador do Francji, gdzie nawiązał kontakty i zainteresował sprawą polską m.in. J. J. Rousseau (jednak trudno chyba nazwać ich relacje przyjaźnią). Urodzony ok. r. 1730, zmarły prawdopodobnie w r. 1820 (tę datę potwierdza zachowany akt zgonu; trudno powiedzieć, skąd wzięła się wymieniana m.in. przez A. Nowak-Romanowicz data 1790 oraz inne podawane w różnych źródłach, np. 1794 czy 1814), mógłby być tym, o którym z taką estymą pisze Elsner. Jedyną wątpliwość budzi brak jakichkolwiek przekazów, jakoby hrabia miał grać na skrzypcach (a zatem jakoby mógł być tym, którego Elsner słuchał we Lwowie). Jednak można przypuszczać, że był zainteresowany muzyką, o czym świadczy utrzymywanie w swoim majątku sławnej wówczas kapeli, występującej nawet na dworze królewskim Augusta III. Nie był również pozbawiony zapędów naukowych, czego dowodzi opracowana pod koniec życia gramatyka polska (po francusku). Biorąc pod uwagę powyższe przesłanki, można postawić ostrożną hipotezę, że to właśnie ten Michał Wielhorski zapisał się na kartach Elsnerowskiej *Rozprawy*.

«Comme ni M. Elsner, ni moi, nous ne sommes pas auteurs des principes que nous avons adoptés, il ne nous convient ni à l'un, ni à l'autre de les soutenir avec opiniâtreté : c'est la raison et la conviction intérieure qui doivent seules nous guider dans l'adoption d'un de deux principes. Je suis bien sensible à la peine que vous avez prise, Monsieur, de m'expliquer vos principes* malgré vos occupations journalières. Si vous pouvez encore sacrifier quelques heures de votre loisir pour faire vos observations sur ces principes**, je vous en serai très redevable. Je vous avoue, Monsieur, que je suis très prévenu en leur faveur après avoir examiné quelques traités de musique des auteurs français et italiens, je n'ai trouvé dans aucun la clarté, la précision et même la perfection de Boemtzrieder qui est un Allemand. Si je suis dans l'erreur, tirez m'en, Monsieur, et je vous serai très reconnaissant. Je suis avec la plus parfaite estime, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur

Wielhorski»

[„Ponieważ ani Pan Elsner, ani ja nie jesteśmy autorami zasad, które przyjęliśmy, nie należy ani do jednego z nas, ani do drugiego bronić ich z zaciętością: tylko rozum i wewnętrzne przekonanie powinny nami kierować przy wyborze jednego z dwóch traktatów / zbiorów zasad. Jestem wzruszony trudem, jaki Pan sobie zadał, żeby wytłumaczyć mi swoje zasady* mimo codziennych obowiązków. Jeżeli może Pan poświęcić jeszcze kilka godzin swojego wolnego czasu na sformułowanie własnych obserwacji na temat tych traktatów**, będę Panu bardzo zobowiązany. Wyznam Panu, że jestem do nich dobrze usposobiony po przejrzeniu kilku traktatów muzycznych autorów francuskich i włoskich. W żadnym z nich nie znalazłem jasności, precyzji i doskonałości cechujących Boemtzriedera, który jest Niemcem. Jeżeli jestem w błędzie, niech mnie Pan z niego wyprowadzi, a będę Mu bardzo wdzięczny. Pozostaję w najwyższym szacunku pańskim bardzo pokornym i bardzo posłusznym sługą

Wielhorski”]¹⁰⁷

* Wtenczas broniłem systemu harmonii Kirnbergera. [Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), *Die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie (Prawdziwe zasady użycia harmonii)*, Berlin – Königsberg 1773]

** to jest, nad zasadami Bemetzriedera, które hrabia raczył mi wyklarować z owymi uwagami

¹⁰⁷ transkrypcja i tłumaczenie tekstu francuskiego Joanna Żurowska

C

Trzecia zasada lub własność melodii

Dźwięki co do ruchu i trwania w czasie muszą mieć między sobą pewien porządek, to jest poruszenie rytmiczne i taktowe

Czyniąc zadość dwóm pierwszym własnościom melodii, ułożyć tylko można śpiew chóralny¹⁰⁸. Ażeby jednak więcej mu wyrazu nadać, pewna proporcja w jego częściach jest potrzebna, tak jak we wszystkich rzeczach, które przez formę swoją podobać się mają. Jak budowniczy wielką jakąś przestrzeń na wielkie równe i małe równe części dzieli, i swoje myśli (obrazy) według tych części oznacza dla nadania im pewnej proporcji, przez którą by się całość przyjemnie i łatwo do obejrzenia oczom naszym przedstawiała – tak kompozytor muzyki [z] podobnym zamiarem dźwięki dla słuchu uporządkować powinien, ażeby melodia zrozumiana była. Jak budowniczy wielorakie przedmioty różnego kształtu łączy w różnych położeniach dla wykonania wyobrażonego w myśli budynku – tak kompozytor muzyki łączyć powinien dźwięki za pomocą różnych wiązań dla wyrażenia swej myśli muzycznej. To połączenie wymienionych środków dla dopięcia i wykonania wyobrażeń swoich tylko przez pewien (że tak powiem) zewnętrzny porządek uskutecznić się może. Dlatego dzieła sztuki, które nie ze wszystkim podlegają pewnej treści, przez formę jednak zewnętrzną podobać się mogą. Rytmiczność i metryczność są istotną ich własnością, a zatem szczególnie [ważne jest to] w muzyce. Z tej przyczyny własność trzecia melodii, przez którą dźwięki co do ruchu i trwania w czasie muszą mieć między sobą pewien

¹⁰⁸ Elsnerowi chodzi zapewne o chorał (jako gatunek muzyczny o rytmice swobodnej, wykluczającej określony czas trwania dźwięku).

porządek (to jest, prócz postępowania dźwięków co do wysokości i niskości, jeszcze poruszenie rytmiczne i taktowe) jest nader ważną częścią melodii.

Postępowanie dźwięków jakiejkolwiek bądź melodii (nawet chóralnej prostej) już [samo] przez się wzbudza wyobrażenie ruchu, bo słysząc dźwięki, czujemy zarazem ich posuwanie się, tak dalece, iż pewna liczba dźwięków zawsze stanowić musi jakąś małą całość, oznaczającą przynajmniej początek i koniec (bo ruch bez jakiegokolwiek bądź początku, w którym by przynajmniej niekiedy jakaś powtarzająca się jednostajność dostrzegać się nie dała, utrudzałby naszą uwagę i zamiast zadowolenia sprawiałby zmieszanie). W muzyce melodii bez żadnego rytmu wyobrazić sobie prawie wcale nie możemy. Następujący przykład, gdzie każdy dźwięk ma inną wartość w czasie bez żadnego stosunku między sobą, wcale nie jest możliwy ani do wygrania, ani do śpiewania:

[15]



Dlatego zawsze coś takiego równoformnego [tj. równomiernego] w posuwaniu się dźwięków być musi, co nam ułatwia objęcie [myślą] ilości grup dźwięków w czasie. Z drugiej strony, zanadto posunięta, długotrwała jednostajność bez żadnej różnicy w posuwaniu się dźwięków znudziłaby, chociaż by się tony co do wysokości i niskości różniły, jak na przykład: $\square \square \square \square \square \square \square \square$.

Najpiękniejsze wiersze straciłyby moc swoją, gdyby kto czytając je zgłoskę po zgłosce równo przeliczał i wymawiał, czemu by nawet i wyborne myśli zapobiec nie mogły. Dlatego w równym posuwaniu się dźwięków znowu być musi coś takiego w stopniowaniu czasowym, co się w pewnych podziałach powtarza. Do tego rodzaju melodii należą śpiewy kościelne (*plainchant*)¹⁰⁹, a szczególnie psalmy, które z tej przyczyny (zbliżając się do monotonii) nie mogłyby długo zadowalać słuchacza, gdyby w śpiewaniu, prócz zachowania prozodii, nie było zarazem

¹⁰⁹ *plainchant* – dosłownie „równy śpiew”, francuskie określenie jednogłosowego śpiewu Kościoła zachodniego (chorał). W rękopisie pisownia: *Pleni Chante*.

w środku cezury tonowej, a na końcu przedostatnia nuta cokolwiek mimo woli nie była przedłużona, z czego tworzy się poruszenie rytmiczne, jak następujące przykłady pokazują¹¹⁰:

[16]

Be - ne - di - xi - sti, Do - mi - ne, te - rram tu - am:

a - ve - rti - sti ca - pti - vi - ta - tem Ia - cob.

albo:

Mi - ra - bi - li - a te - sti - mo - ni - a tu - a:

i - de - ò scru - ta - ta est e - a a - ni - ma me - a.

Bez wątpienia do tego rodzaju melodii chóralnej należała deklamacja śpiewana wierszy tragicznych u Greków z tą różnicą, że (jak wiadomo) słowa miały swój pewien iloczyn. Podobnym sposobem można by trzynastozgłoskowe wiersze polskie nutami oznaczyć¹¹¹, gdyby miały być tonem śpiewającym czytane i deklamowane, uważając na średniówkę i koniec, jak np. melodia ułożona do następujących czterech wierszy pokazuje:

¹¹⁰ *Benedixisti, Domine, terram tuam: avertisti captivitatem Iacob* – „Łaskawym się okazałeś, Panie, dla Twojej ziemi; odmieniłeś los Jakuba”, Psalm 85 (84), w. 2; *Mirabilia testimonia tua: ideo scrutata est ea anima mea* – „Twoje napomnienia są przedziwne, dlatego przestrzega ich moja dusza”, Psalm 119 (118), w. 129 (na podst. *Biblia Tysiąclecia* [Online], <https://biblia.deon.pl/>)

¹¹¹ nutami oznaczyć – odwzorować nutami, opatrzyć nutami

Na różowym obłoku, kwieciem wieńcząc skronie,
 Spuszcza się młoda wiosna, twarz skromnością płonie,
 Tchnienie jej rzeźwi ziemię. Toczą się z gór śniegi
 I strumienie wezbrane zarywają brzegi.¹¹²

Tok rytmiczny wiersza trzynastozgłoskowego równymi nutami oznaczony jest w ogólności następujący:

≤ ≤ ≤ ≤ ≤ ≤ ≤' ≤ ≤ ≤ ≤ ≤

Można [go] przez następujące dźwięki melodyczne wyrazić, zwracając tylko uwagę na koniec i średniówkę:

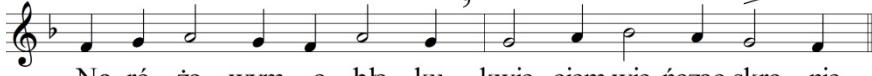
[17]



Dodając do tych dźwięków jeszcze przycisk (czyli wagę, którą słowa z przyczyny akcentu oraz znaczenia wymagają), wiersze te następującym sposobem powinny być śpiewane (choć dźwięki co do znaczenia melodycznego i odległości wcale się nie różnią):

¹¹² Ewald Christian von Kleyst (1715–1759), *Der Frühling* (1760), tłum. Jan Zawadzki (wyd. jako *Wiosna, czyli poema E. C. Kleysta według przerobienia K[arla] W[ilhelma] Ramlera przełożone wierszem polskim raz przez Jana Stoczkiewicza* [1779–1807, *Wiosna* wyd. 1802], powtórnie przez Jana Zawadzkiego [?]. *Poprzedza je: Rzecz krótka o Kleyście i Stoczkiewiczu, z dołączeniem uwag nad pomienionym poematem, tudzież niektórych spostrzeżeń nad polskimi tłómaczeniami tego dzieła, pióra wydawcy* [Ludwika Piątkiewicza (1801 – 1876); być może znajomy Elsnera z warszawskiej loży masońskiej], Lwów 1822.

[18]

1.

 Na ró - żo - wym o - blo - ku, kwie - ciem wie - ńczęc skro - nie,

2.

 Spu - szcza się mło - da wio - sna, twarz skro - mno - ścią pło - nie,

3.

 Tchnienie jej rze - żwi zie - mię. To - cza się z gór śnie - gi
 [w rękopisie znak cezury postawiony po pięciu nutach]

4.

 I stru - mie - nie we - zbra - ne za - ry - wa - ją brze - gi.

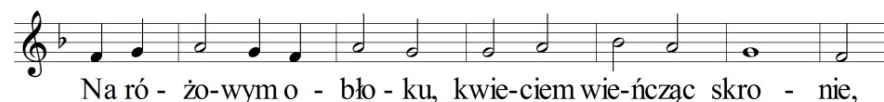
Ale to nie wystarczy, ażeby melodia mogła być z zupełnym upodobaniem słyszana, ponieważ nie sama muzyka, lecz nasze uczucie wymaga metrycznie wymierzonego podziału czasu, nie tylko większych, ale i mniejszych części. Człowiek chodzić by nie mógł, gdyby w krokach jego pojedynczych co do długości i prędkości nie było jakiegoś rozmiaru. Co dowodzi, że prócz rytmiczności jeszcze potrzebna jest metryczność, czyli takt w muzyce. W samej istocie, śpiewając wyżej pokazane melodie chorałowe, mimo woli nadajemy pewną wagę dźwiękom, stosując [tj. odnosząc] jedne do drugich, z czego się formują grupy mniejsze w czasie, które takt oznaczają, tak iż to przeczucie taktowe, które (że tak powiem) w wyżej pokazanych melodiach śpiewaka prowadzi, następującym sposobem nutami i znakami muzycznymi wyrażone być może:

[19]

Psalmodia



Wiersz trzynastozgłoskowy



Do tej własności [melodii, której dotyczy ten rozdział,] należy jeszcze to wszystko, co w ogólności o różności i rodzaju taktów każdy poświęcający się muzyce już wcześniej wiedzieć powinien, nim się oddać może skutecznie kompozycji muzycznej. Pokróćce [więc] nadmieni się [tu] tylko, że mamy trzy rodzaje głównych taktów*, to jest:

 * Według innych, dzielą się takty sposobem następującym: 1. takty z jednym dobrym czasem: ♩, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$; 2. takty z dwoma dobrymi czasami: ♪ czyli $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$; 3. takty z trzema dobrymi czasami: $\frac{3}{2}$, powolny $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{8}$. Teoria taktu muzycznego takim sposobem tłumaczona łączy niejako metrum poezji z taktem muzyki. I tak trocheus [trochej] – $\cup / \leq \infty$ albo jambus [jamb] $\cup - / \infty \leq$ przyjęte jako miara, nad którą pewien szereg zgłosek rozwinięty i liczony być ma, odpowiadają taktom z jednym dobrym czasem.

Spondeus [spondej] $\text{♩} / \leq \leq$ [odpowiada] taktowi z dwoma dobrymi czasami i na koniec molossus [molos] $\text{♩} \text{♩} \text{♩} / \text{Y Y Y}$ – taktowi z trzema dobrymi czasami. Użyłem i ja tego sposobu wytłumaczenia taktu muzycznego w mojej *Rozprawie o rytmiczności i metryczności języka polskiego*, w której starałem się pokazać, że akcent gramatyczny języka polskiego, uważany [rozpatrywany] pod względem różnicy *thesis* i *arsis* [mocnych i słabych części taktu] (na czym w ogóle takt muzyczny zasadza się), sam przez się zawiera wątek [materiał] do układania wierszy miarowych. Uczyniłem to jedynie [w tym celu], ażebym mógł być lepiej zrozumiany nawet przez tych, którzy znają mało muzyki. Lecz mówiąc o takcie bez względu na poezję, wyżej pokazane tłumaczenie taktów kompozytorowi muzyki lepiej dogadza z przyczyny większej różności.

1. takt prosty: ♩, $\frac{2}{4}$
 - a) z prostym
 - b) lub nie z prostym podziałem
2. takt nieprosty: $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{2}$

- a) z prostym
- b) lub nie z prostym podziałem

3. takty składane: $\frac{6}{8}$, $\cdot$ albo $\frac{4}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ itd.¹¹³

Części główne jakiegokolwiek bądź rodzaju taktu mogą się znowu dzielić na proste lub nieproste części, stąd wyżej oznaczona różnica, którą tylko w pierwszym rodzaju taktu prostego pokażę:

[20]

* Według innych, dzielą się takty sposobem następującym:

1. takty z jednym dobrym czasem: $\cdot$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$
2. takty z dwoma dobrymi czasami: $\cdot$ czyli $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$
3. takty z trzema dobrymi czasami: $\frac{3}{2}$, powolny $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{8}$

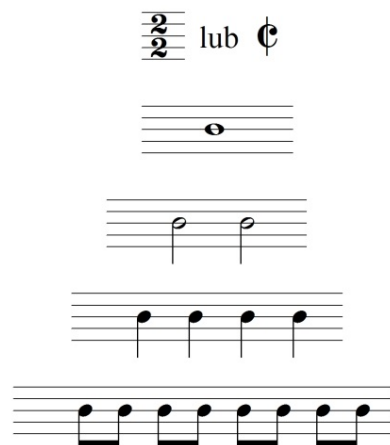
Teoria taktu muzycznego takim sposobem tłumaczona łączy niejako metrum poezji z taktem muzyki. I tak trocheus [trochej] – $\cup / \leq \infty$ albo jambus [jamb] $\cup - / \infty \leq$ przyjęte jako miara, nad którą pewien szereg zgłosek rozwinięty i liczony być ma, odpowiadają taktom z jednym dobrym czasem. Spondeus [spondej] $\text{—} \text{—} / \leq \leq$

[odpowiada] taktowi z dwoma dobrymi czasami i na koniec molossus [molos] $\text{—} \text{—} \text{—} / \text{Y Y Y}$ – taktowi z trzema dobrymi czasami. Użyłem i ja tego sposobu wytłumaczenia taktu muzycznego

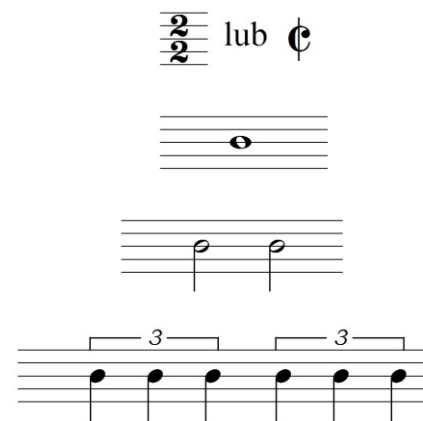
w mojej *Rozprawie o rytmiczności i metryczności języka polskiego*, w której starałem się pokazać, że akcent gramatyczny języka polskiego, uważany [rozpatrywany] pod względem różnicy *thesis* i *arsis* [mocnych i słabych części taktu] (na czym w ogóle takt muzyczny zasadza się), sam przez się zawiera wątek [materiał] do układania wierszy miarowych. Uczyniłem to jedynie [w tym celu], ażebym mógł być lepiej zrozumiany nawet przez tych, którzy znają mało muzyki. Lecz mówiąc o takcie bez względu na poezję, wyżej pokazane tłumaczenie taktów kompozytorowi muzyki lepiej dogadza z przyczyny większej różnorodności.

¹¹³ Według dzisiejszej terminologii kolejne punkty odpowiadają kolejno taktom prostym dwuczęściowym, prostym trzyczęściowym i złożonym. Natomiast wyróżnienie „prostego” i „nieprostego” podziału dotyczy regularnego i nieregularnego podziału wartości rytmicznych.

1.



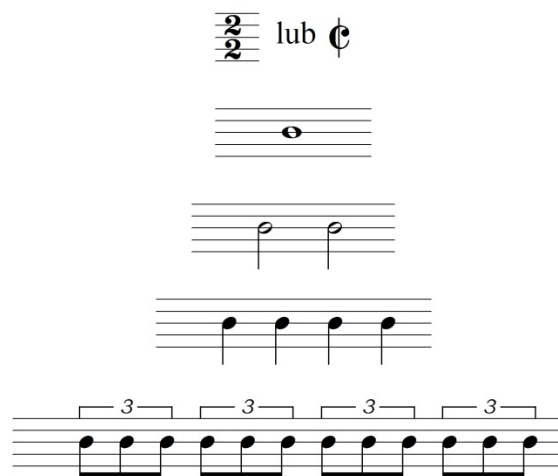
2.



Pod numerem pierwszym jest [takt] ów taktem prostym prostego podziału. Pod numerem drugim zaś, kiedy te dwie części główne nie dzielą się na dwie części, lecz na trzy, jest on taktem prostym nieprostego podziału. Czasem nie części główne, lecz części dopiero dzielą się w takim takcie na części potrójne, tak iż półnuta dzieli się na dwie ćwierćnuty, a dopiero ćwierćnuty na trzy ósemki, jak tu pod numerem pierwszym:

[21]

1.



2.



Grupa taka z sześciu nut złożona, pochodząca od jakiegokolwiek bądź trójki (jak pod numerem drugim), nazywa się sekstolką, czyli szóstką. Ważną jest jednak rzeczą, [aby] wyczuć różnicę trójek od szóstek, ażeby nie być przeciwnym myśłom kompozytora w wykonaniu dzieł muzycznych. W obydwu wyżej pokazanych przykładach widzimy równo dwanaście tak zwanych ósemek, lecz w pierwszym przykładzie ósemki są nieprostymi częściami (to jest trójkami złożonymi z prostych części), w przykładzie zaś drugim ósemki są mniejszymi częściami prostymi z części potrójnych nieprostych (to jest sekstolkami).

Własność, czyli zasada czwarta

W tym wszystkim powinno się dać dostrzec wyrażenie prawdy pod względem logiczno-estetycznym

Następuje teraz czwarta i najważniejsza własność melodii, to jest [zasada, że] w tym wszystkim, w czym się poprzednie własności przykładają do ułożenia melodii, powinno się dać dostrzec wyrażenie prawdy pod względem logiczno-estetycznym. Tak jak pokazałem różnicę między tonem głównym w znaczeniu fizycznym i logiczno-estetycznym, prawie tak [samo] te pierwsze trzy własności tylko w znaczeniu fizycznym zadośćuczynić mogą zasadom piękności melodycznej, bo bez tej własności czwartej śpiew byłby tylko dobrym uszykowaniem tonów bez celu i wyrazu (ponieważ przez nią dopiero melodia staje się mową uczuć i serca). Aby wzbudzić w słuchaczu uczucia przyjemne i wzniosłe przez melodię, musi ona być natchnieniem wyrażenia namiętnego. [Na] ile się to da wytłumaczyć, pokazują następujące uwagi, z których korzystając ułatwia się przynajmniej sądzenie o dobrej i pięknej melodii.

Co do pierwszej i drugiej szczegółowej własności, aby się w melodii znajdowała prawda logiczno-estetyczna, dodać potrzeba:

1. że melodia w stosunku tonów gamy ma swoje kadencje bez względu na harmonię;
2. że na szczególną uwagę zasługuje użycie przyjemnie lub nieprzyjemnie brzmiących, większych lub mniejszych interwałów, jak też ich (że tak powiem) estetyczne znaczenie.

Co do trzeciej własności szczegółowej, tak pojedynczo, jak też wspólnie z pierwszą i drugą, trzeba uważać:

3. w ogólności na ruch prędkie lub powolny, przez który melodia płynie;
4. na rodzaj ruchu, według którego w melodii dźwięki albo złączone, albo oznaczone bywają (to jest, czy wykonanie przy równej prędkości ruchu ma być płynne, czy skoczne);
5. na rodzaj taktu, czy ma być prosty, czy nieprosty itd., i na jego akcenty;
6. na szczególną własność rytmiczną i liczbę części jej;

7. na dzielenie tonów (czyli nut) w ich częściach, a nawet cząstkach;
8. na działanie rytmicznych oddzieleni itd.
9. na koniec, na zakończenie rytmiczno-taktowych okresów lub części okresów.

Że melodia mieć musi takie swoje kadencje (prawie tak, jak mowa znamiona pisarskie), pokazuje się już z tego, że jeden dźwięk w gamie pod względem nawet diatonicznym nie jest równy drugiemu. I tak [dzieje się] w każdej gamie, jak np. w C z wielką lub małą tercją: ton główny c, tercja e albo es i kwinta, będąc tonami natury (w majorze) ciała brzmiącego¹¹⁴, są też w gamie najważniejsze, chociaż dźwięki d, f, a (as), h również co do uformowania gamy są znaczące pod względem melodycznym. Jaśniej się to pokaże, przebiegając częściowo dźwięki jakiejś gamy z wielką tercją:

[22]



Każde do muzyki zorganizowane ucho uczy, że wstępując do góry od dźwięku c do d lub zstępując od e do d (czyli od głównego tonu jakiejś gamy do drugiej stopy¹¹⁵ lub od trzeciej do drugiej stopy), to postępowanie pod względem melodycznym wymaga dalszego postępowania

¹¹⁴ por. rozważania na kanwie traktatu A. Bemetzriedera w rozdziale B.

¹¹⁵ stopa – stopień (tutaj); por. przypis 86.

dźwiękowego tak dalece, iż gdyby kompozytor muzyki jednak to koniecznie zamierzył, że powtórnie taki pomysł ([?])¹¹⁶ tylko tyle w mowie muzycznej oznaczać [by] mógł, ile *comma* (lub przecinek) w połowie sensu położony. Dźwięk e zaś, czyli trzecia stopa gamy, tak wstępując, jak [i] zstępując wyobrażać będzie *semicolon* (albo średnik) lub *duo puncta* (dwukropek). Dźwięk f, czyli czwarta stopa – przecinek. Dźwięk g – piąta stopa gamy – średnik itd., a zstępując nawet *punctum* [kropkę] zgodnie z intencją kompozytora, lecz mniej wyraźne [*punctum*], jako określnik głównego tonu¹¹⁷ (albo jego oktawy). Dźwięk a, czyli szósta stopa – zwykle przecinek, lecz także i średnik. Dźwięk h (jako *subsemitonium modi*¹¹⁸) – zawsze tylko przecinek. Od tego sposobu punktuowania¹¹⁹ zależy w większej części konstrukcja, czyli składnia muzyczna, jak następujący przykład najlepiej pokaże:

[23]

konstrukcja
składnia - okres - period

¹¹⁶ Fragment nieczytelny, prawdopodobnie nie po polsku; cała ta część zdania jest trudna do zrozumienia, być może brakuje tu jakichś słów.

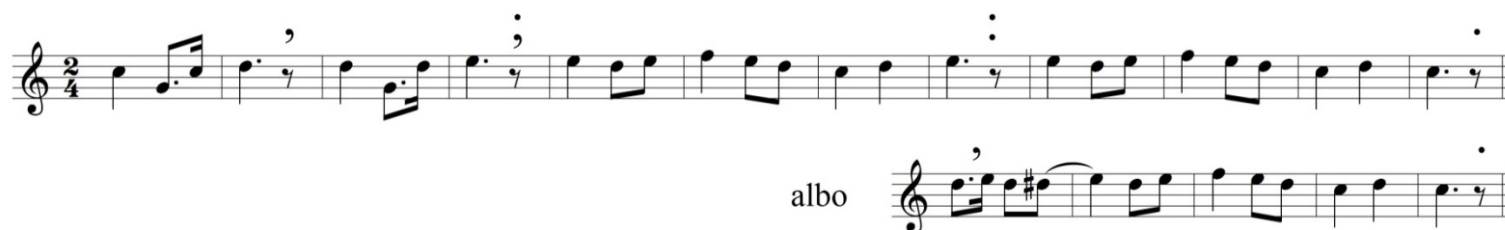
¹¹⁷ jako określnik głównego tonu – niejasne sformułowanie. Być może chodzi o to, że kropka jest przede wszystkim odpowiednikiem („określnikiem”) pierwszego stopnia gamy („głównego tonu”), zaś użycie piątego stopnia w tej funkcji, choć możliwe, jest mniej wyraziste...

¹¹⁸ dźwięk prowadzący; por. przypis 71.

¹¹⁹ punktuowanie (słowo nie notowane przez słowniki) - interpunkcja

Porównując okres muzyczny niejako z mową, ten wyżej pokazany będzie okresem pojedynczym, jakbym mówił np.: Kto kocha ojczyznę, jest dobrym obywatelem. Chcąc cokolwiek przedłużyć jeszcze okres, wypada nie kończyć i zamienić *punctum* na dwukropek albo średnik, lub na koniec na (*comma*) przecinek tylko, np. następującym sposobem:

[24]



[Odpowiada to temu,] jakby ktoś wyżej pokazany okres zakończył: Kto kocha ojczyznę, jest dobrym obywatelem i cnotliwym.

W tym przykładzie ton główny znajduje się w znaczeniu fizycznym, bo melodia w gamie C[-dur] pozostaje, tak iż period ten (czyli okres) jeszcze za pojedynczy uważany być może. Gdyby zaś melodia lub śpiew dotykał innych gam spokrewnionych przez dźwięki prowadzące – to jest sposobem siódmego i czwartego tonu, czyli siódmej i czwartej stopy nowej gamy¹²⁰ – tak, iż by ton główny był w znaczeniu logiczno-estetycznym, wówczas już nie tylko przedłużałby się period lub okres, lecz stałby się okresem podwójnym lub potrójnym* (ponieważ punktuowanie według nowej gamy stosuje się dopóty, dopóki melodia znowu do pierwotnej gamy nie wróci).

* Głównoprowadzący siódmy ton każdej gamy zawsze staje się *punctum* (pod względem tylko melodycznym), a w innej gamie tylko średnikiem pod względem głównego tonu melodii (w okresie podwójnym). Pół-prowadzący to jest czwarty ton także każdej gamy, stając się zwykle średnikiem lub dwukropkiem, w takim razie [w innej gamie] [oznacza] tylko *commę*, bo siódmy prowadzi do oktawy gamy, czwarty zaś do tercji.

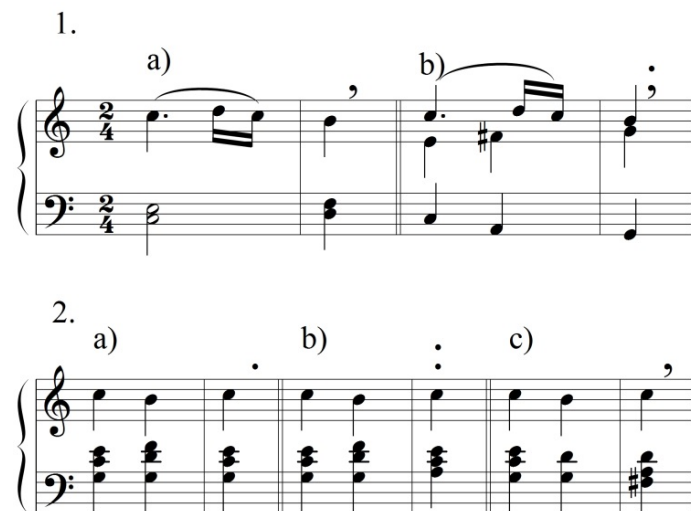
¹²⁰ sposobem siódmego i czwartego tonu... – z wykorzystaniem do modulacji VII i IV stopnia nowej tonacji jako jej dźwięków prowadzących

[25]



Jakby [zdanie]: Kto kocha ojczyznę, jest dobrym obywatelem i cnotliwym, fortuny nie żałuje ani zdrowia, ani życia.

Te kadencje melodyczne [z] towarzyszeniem harmonii mogą się stać mniej lub bardziej wyraziste, tak iż przecinek zamienić będzie się mógł w średnik, lecz nigdy w *punctum*. *Punctum* zaś melodyczne zamienić się może w średnik, a nawet i w przecinek, jak w przykładzie następującym:



Pod numerem pierwszym w przykładzie a) dźwięk h jest siódmym tonem gamy, a zatem tylko *commā* lub przecinkiem, a w przykładzie b) ten sam dźwięk h dzięki dodanej harmonii został tercją nowej gamy G[-dur], a zatem średnikiem. Pod numerem zaś drugim [dźwięk] c, który w przykładzie a) wyobrażał *punctum*, będąc rzeczywistą oktawą głównego tonu melodii, w przykładzie b) jest tercją gamy a-moll, a przez to średnikiem, zaś znowu w przykładzie c) [dźwięk] c jest kwartą gamy G[-dur] i stać się tylko może przecinkiem, itd. Na tym zasadza się pisanie recytatywów. Takim sposobem *punctum* melodyczne zawsze zamienione bywa przez harmonię na średnik lub przecinek; i gdy przedostatni takt ma harmonię trójbzmienią w formie głównej¹²¹, następująca harmonia dopóty będzie w formie akordu sekstowego itd.¹²² dla uniknięcia kadencji zupełnej, dopóki się cały recytatyw lub główna część jego nie skończy.

¹²¹ harmonia trójbzmienią w formie głównej – trójdźwięk w postaci zasadniczej (bez przewrotu)

¹²² harmonia [...] w formie akordu sekstowego itd. – akord w przewrocie (pierwszym albo kolejnych)

Po drugie, dużo odmiennego wyrazu nadaje melodii postępowanie w interwałach harmonicznym. Postępowanie diatoniczne ma [w sobie] coś lekkiego i przyjemnego, lecz chromatyczne – coś bolesnego i czasem strasznego. Konsonujące interwały, postępując do góry, w ogólności do żywych [uczuć], [a] mniej konsonujące i dysonujące – do czułych, [a] także smutnych i ponurych uczuć są zdatne. Także nadmienić wypada, że mniejsze interwały spokojne, zaś wielkie niespokojne i żywe uczucia najlepiej wyobrażać mogą. W szczególności zaś o interwałach, co do użycia ich, jest jeszcze do omówienia [to], co następuje.

Najpierw o sekundach. Już mówiłem, że tylko sekunda jest jedynym [prawdziwym] postępowaniem melodycznym. Tercja i kwarta, a w przewrocie seksta i kwinta są niejako już postępowaniem harmonicznym. Mamy sekundy wielkie i małe pod względem diatonicznym, które, używane [do] wypełnienia skocznych interwałów¹²³ (to jest ich przestrzeni), nie tylko wszystkie interwały otaczają, lecz i przez to do uformowania różnych pasaży melodycznych są konieczne. Pod względem gamy powiedzieć by można, że mała sekunda jest dwojaka, to znaczy [albo] diatoniczna (np. e) f albo h) c w gamie z wielką tercją C[-dur]), [albo] chromatyczna (np. c) cis albo d) dis, znajdujące się w tej samej gamie do użycia kunsztownego¹²⁴). Według zwyczaju małe sekundy rozróżniają się tak, iż sekunda diatoniczna nazywa się wielkim półtonem, sekunda zaś chromatyczna małym półtonem. Jeszcze mamy jedną sekundę nadmiarową¹²⁵, która w gamie z małą tercją – mając niejako podobną własność [do] dźwięków prowadzących (*note sensible*, *Zielton*) w stopie szóstej odpowiadającej tercji¹²⁶ - melodycznie dopiero w dzisiejszych czasach nadaje gamie tej prawdziwy charakter. Tę stopę można by, jako istotną [cechę] gamy kunsztownej, nazwać wielkim całym tonem – a według mnie, sekundą enharmoniczną, bo w prędkim przebieganiu do góry nie może być użyta (używa się [wtedy] seksty wielkiej), zaś [idąc] w dół, utrzymuje się sekstę małą, lecz ton siódmy traci swą własność dźwięku prowadzącego¹²⁷, przez co stopy szósta i siódma w tej

¹²³ skoczne interwały – interwały wymagającego skoku melodycznego, czyli wszystkie większe od sekundy

¹²⁴ sformułowanie niejasne; prawdopodobnie chodzi o sytuację, gdy materiał dźwiękowy jednej tonacji zostaje w melodii poszerzony o dźwięki chromatyczne (pełniące rolę „kunsztownych” dodatków, ozdobników)

¹²⁵ zwiększoną

¹²⁶ stopa szósta odpowiadająca tercji – szósty stopień, będący niejako dolnym, „lustrzanym” odpowiednikiem trzeciego stopnia gamy

¹²⁷ ton siódmy traci swą własność dźwięku prowadzącego – mowa o naturalnym VII stopniu gamy minorowej, który, będąc oddalony od toniki o sekundę wielką, nie dąży ku niej tak silnie, jak podwyższony VII stopień (używany przy ruchu w górę w melodycznej odmianie gamy)

gamie z małą tercją są niejako dwuznaczne, czyli enharmoniczne pod względem melodycznym. Ta okoliczność bez wątpienia jest rodzajem śpiewów enharmonicznych u Greków, bo inaczej ich różnica rodzajów (to jest diatonicznego, chromatycznego i enharmonicznego) wytłumaczona być nie może. Po pierwsze, Grecy nie znali jeszcze systemu harmonii kunsztownej, a rzeczywista enharmoniczność tylko [we] współbrzmieniach itd. może mieć miejsce. Po drugie, szukać rodzaju enharmonicznego w ćwierćtonach (jak niekiedy [się robi]) albo w proporcjach matematycznych, to jest [to samo, co] tworzyć nową organizację tonomysłu¹²⁸ człowieka.¹²⁹ Wracając do własności sekundy, zasługuje [jeszcze] na uwagę, iż każdy dysonans, czy to stopniowym, czy skocznym sposobem dla nadania jakiejś różnaitości śpiewowi przez kompozytora lub egzekwującego [tj. wykonawcę] użyty, tylko przez sekundę rozwinięty być może¹³⁰.

Po drugie, [o tercjach:] użycie tercji na zmianę z sekundami od jakiejś toniki do oktawy i dalej w charakterze gamy jest znane. Użycie zaś tercji chromatycznych, to znaczy nadmiarowej i zmniejszonej, jest warunkowe; np. tercji zmniejszonej używa się tylko z góry na dół, a nie na odwrót.

Po trzecie, o kwartach: skok kwarty czystej, kiedy nie jest interwałem harmonicznym¹³¹ (jak np. c f a albo c f as), już wymaga jakiegoś rozwinięcia [tj. rozwiązania] na dół:

¹²⁸ wyobraźni muzycznej; por. przypis 53.

¹²⁹ Wydaje się, że z tego fragmentu wynika Elsnerowskie niezrozumienie pojęcia enharmonii. Widząc w niej wariantywność pewnych stopni gamy (szóstego i siódmego w gamie molowej melodycznej), odbiega zarówno od kategorii enharmonii jako cechy systemu równomiernie temperowanego (oznaczającej tożsamość brzmieniową dźwięków o różnych nazwach, np. cis i des, istotną zwłaszcza dla harmonii; tu Elsner ma rację), jak i od znaczenia tego słowa w teorii muzyki starożytnej Grecji (gdzie enharmonicznym nazywano jeden z trzech rodzajów tetrachordów, zawierający m.in. ćwierćtony). Nie wiadomo też, skąd wynika krytyczny stosunek autora do przekonania o obecności ćwierćtonów w muzyce greckiej oraz do charakteru jej rozwiniętej teorii, czysto spekulacyjnej i opartej w dużej mierze na obliczeniach matematycznych, bo oba te fakty były w czasach Elsnera uznane i potwierdzone (por. np. *Musikalisches Lexikon* H. Ch. Kocha). Te nieścisłości są szczególnie zaskakujące wobec poświadczonej wielokrotnie na kartach *Rozprawy* erudycji Elsnera.

¹³⁰ rozwinięty być może – prawdopodobnie powinno być „rozwiązany”. Chodzi o ruch sekundowy jako jedyny sposób poprawnego rozwiązywania dysonansów.

¹³¹ interwał harmoniczny – interwał wchodzący w skład akordu (umieszczonego w melodii w formie rozłożonej)

[27]



Postępowanie zaś kwarty na zmianę z tercjami w charakterze jakiejś gamy jest znane i tylko o użyciu kwarty nadmiarowej – z przyczyny, że odległość ta służy w mowie muzycznej, np. w recytatywach, do wyrażenia zapytania i zadziwienia – jeszcze kilka słów w szczególności nadmienić wypada. Według zasad prostej śpiewności kwarta nadmiarowa nie powinna być używana, chyba [że] tylko jakby [w drodze] wyjątku (*con licenza*)¹³². Lecz z przyczyny logiczno-estetycznej interwał ten w deklamacji muzycznej ma między interwałami diatonicznymi coś namiętnego, oddzielnego od charakteru, czyli wyrazu, który gamy innym interwałom nadają. Przez to ta własność kwarty nadmiarowej, która w sobie obydwie dźwięki prowadzące zawiera, do wyrażenia zapytań i zadziwień przyjęta została:

[28]



¹³² *con licenza* – (wł.) ze swobodą, swobodnie

Nie wynika z tego, com teraz mówił, żeby kompozytor dla wyrażenia zapytania lub zadziwienia koniecznie potrzebował skoku kwarty nadmiarowej. Prawie z każdym skokiem diatonicznym, a nawet z najbliższym dźwiękiem, to jest sekundą, co więcej, z tym samym dźwiękiem zapytanie lub zadziwienie uskutecznione być może. Lecz, rozebrawszy wówczas użycie harmonii¹³³, okaże się (gdy harmonia odpowiada zamiarowi), że kwarta nadmiarowa znajduje się w akordzie.

[29]

1. ?

Co mówisz?

itd.

2. !

O Boże!

itd.

Użycie [kwarty zwiększonej takie,] jak pod numerem pierwszym, gdzie interwał ten znajduje się w ostatnim akordzie, jest zdutniejsze do wyrażenia zapytań, a [takie,] jak pod numerem drugim, gdzie akord przedostatni w sobie interwał ten zawiera, będzie znowu zdutniejszym użyciem dla wyrażenia zadziwienia.

¹³³ rozebrawszy wówczas użycie harmonii – gdy się zbada użytą w tym miejscu harmonię

Nareszcie o użyciu skoków kwintowych, sekstowych i septymowych do tego, com w ogólności o interwałach mówił, tylko dodać mogę, że jak kwinta czysta jest bardziej uspokajającym interwałem (będąc według natury ciała brzmiącego interwałem harmonicznym¹³⁴, a w gamie należącym do tonów pierwszego rzędu) niż kwarta czysta, tak i kwinta zmniejszona jest nie tylko dużo przyjemniejszym interwałem niż kwarta nadmiarowa, lecz należnym do śpiewności płynnej. W użyciu ma coś tkliwego i czułego. O sekstach to samo powiedzieć by można, co o tercjach, z tym zastrzeżeniem, że wyraz tercji co do znaczenia i koloru gamowego jest bardziej dobitny. Użycie zaś septymy zmniejszonej, w szczególności z góry na dół, ma [w sobie] w mowie muzycznej coś bolesnego.

[30]



Oktawa zaś niczym innym nie jest, jak tylko prymą, czyli (na tonie głównym) toniką w mniejszej mierze itd.

Na koniec [warto wspomnieć, że] gwałtowne namiętności żądają dźwięków wysokich, przyjemne średnich, a ponure niskich. To, com pokrótce nadmieniał, doprowadzić już może młodego kompozytora do wynalezienia wyrazów dźwiękowych zgadzających się z uczuciem duszy, które by miało być zamiarem melodii. Śmiesznością byłoby chcieć wyrazić radość niewinną niższymi dźwiękami, smutek zaś ponury wyższymi. Chociaż to, co mówię, najbardziej stosuje się do muzyki w ogólności, jednak także w melodii na same głosy pisanej, tam, gdzie namiętność wzrasta, dźwięki podwyższać się [powinny], a gdzie ustaje, zniżać się muszą.

¹³⁴ będąc (...) interwałem harmonicznym – należąc do początkowych interwałów szeregu naturalnego, a zatem będąc ważnym składnikiem współbrzmień

Po trzecie: że powolność lub prędkość ruchu towarzyszy namiętnościom, jest rzeczą niezaprzeczną. Znane są namiętności, które się przez prędkie i żywe działania wyjawiają, [jak] i te, które powoli i (że tak powiem) leniwie postępują. Kompozytorowi ich działania powinny być znane. Żeby mu się zaś mogło udać odnaleźć stopień prędkości ruchu dla każdej namiętności w różnych cieniowaniach, trzeba pilnie badać wpływ [tych prędkości] na charakter melodycznych wyrażeń. Z tej przyczyny trzeba jedną myśl muzyczną, czyli period [tj. okres] w coraz [to] odmiennym ruchu (to jest raz prędzej, drugi raz wolniej) wykonywać i na różnicę wrażenia, która się pojawia, mieć szczególną bacność. Np.:

[31]



[Powyższy] pomysł melodyczny, wykonany w średnim ruchu (tempie), bardzo jest zdatny do wyrażenia spokojności i zadowolenia; lecz w prędszym ruchu nabiera wesołości, a w bardzo powolnym myśl ta muzyczna byłaby prawie nic nie znacząca.

Po czwarte: rodzaje ruchu, w którym melodia postępuje sposobem płynięcia lub skoku zależą od sposobu wykonania, który przy jednakowym ruchu może być bardzo różny. Same namiętności są tego sposobu dźwiękowego tłumaczenia się wskazówką. Jedne wymagają, ażeby dźwięki pojedyncze jako oderwane, drugie – żeby spojone były, znowu inne żądają mocnego wybicia dźwięków, drugie zaś dotknięcia słabego (tak jak się jedne malują przez wysokie, a drugie przez niskie dźwięki). To wszystko kompozytor muzyki dokładnie powinien wziąć pod rozwagę. Każdy człowiek czuje, że wiązane dźwięki, jakby jedne z drugich wypływające, do przyjemnych, a krótko przerywane do wydania zapalczywych namiętności są zdatne. Kiedy dźwięki przypadające na część dobrą taktu (to jest *thesis*) słabo, a te, które przypadają na część niedobrą (to jest *arsis*) mocniej wykonane bywają ([jak np.] $\frac{3}{4} \leq \Upsilon \leq \Upsilon$), czujemy coś dzikiego albo burzliwego, a kiedy do tego jeszcze przez łączenie nut ze

sobą, trwające kilka taktów, zwyczajny bieg taktu przewrócony bywa, wówczas wyraz jakiejś gwałtowności jeszcze powiększony być może. Z tej przyczyny Pergolesi w swoim *Stabat Mater dolorosa*¹³⁵ nie deklamował wierszy według taktu trocheicznego:

[32]



Po piąte, kompozytor także musi wziąć pod rozwagę różnorodny charakter dwóch rodzajów taktu w ogólności. Takt prosty przystoi najbardziej poważnemu i patetycznemu, czyli namiętnemu wyrażeniu. Takt nieprosty ma coś lekkiego, co się łatwo przemienia w wesołość i pieszczotę, chociaż z przyczyny swojej nierówności w częściach bywa także z korzyścią używany w gwałtownych poruszeniach. Zdarzają się wprawdzie melodie jednego charakteru (tak w prostym, jak i w nieprostim takcie), co by mogły dać mylne przekonanie, że rodzaj taktu niedużo przyczynia się do wyrażenia melodycznych – lecz obserwując dobrze, łatwo dostrzec się daje wykroczenie przeciw wyborowi właściwego taktu. I jakiegokolwiek by było poprawienie [tego błędu] przez inne środki użyte dla ukrycia jego, nie będzie [to] nigdy zupełnie dostateczne, i w takiej melodii zawsze jakaś niedokładność poznać się da.

Po szóste, [to, co powiedziano wyżej], przez szczególne własności taktów i liczbę ich części jaśniej się okaże; bo nawet w chodzie człowieka dostrzegamy niemalą różnicę, gdy swoje kroki z mniej lub bardziej wydatnymi oznakami posuwa. Z taktów prostych dwuścierciowy ($\frac{2}{4}$) jest

¹³⁵ Chodzi dokładnie o arię sopranową *Cujus animam gementem* (Przez jej duszę wzdychającą) ze *Stabat Mater* Giovanniego Battisty Pergolesiego (1736).

zdatniejszy do łagodniejszych i spokojniejszych uczuć, [a] czteroćwiciowy ($\frac{4}{4}$) znowu jako składany schyla się do powagi. Z taktów nieprostych trzyćwiciowy ($\frac{3}{4}$) może być użyty do wielorakiego wyrażenia namiętności ze szlachetnej powagi pochodzących, od łagodnych aż do gwałtownych, gdy się inne okoliczności z nim łączą, jak np. waga w dźwiękach przeciwna dobremu czasowi¹³⁶ itd. [Takt] trzyósemkowy ($\frac{3}{8}$) zdolny jest do największej wesołości i zawsze ma [w sobie] coś pobudzającego do radości. Dlatego w tym takcie tańce wesołe wszystkich prawie narodów wykonywane bywają. Takt sześćósemkowy ($\frac{6}{8}$) jako takt znowu składany nade wszystko służy do łagodnego i niewinnego zadowolenia, ponieważ do wesołości trzyósemkowego taktu, przez podwojenie liczby mniejszych posunięć nad każdą główną częścią tegoż taktu, dokłada coś z powagi taktu prostego.

Po siódme, największy zdaje się mieć wpływ na nadanie wyrazu melodii pewna rytmiczność w samym takcie. Za pomocą zróżnicowanego zestawienia długich i krótkich, akcentowanych i lekkich dźwięków uzyskać można zadziwiającą różnorodność, przez co jeden i ten sam rodzaj taktu w mniejszych taktowych całościach różnych postaci między sobą nabiera i tą pozorną nierównością z nimi [t.j. z mniejszymi taktowymi całościami] się dzielić zdaje. Jakie odmiany charakterystyczne z tej różnorodności wypływają, jasno się okaże, gdy różne melodie tańców np. w takcie trzyćwiciowym ze sobą porównane będą. Dlatego kompozytorowi do upiększenia wyrazu melodii nic tak istotnie [nie] jest potrzebne, jak wrodzona delikatność uczuć działań rytmicznych w samym takcie¹³⁷. Następujące uwagi są na to przekonującym dowodem.

Równe części taktu, jak np. $\text{Y Y } |$, gdzie pierwsza część zostaje przy swojej naturalnej wadze, a druga jest lekka, wzbudzają więcej powagi i godności niż nierówne $\text{Y } \leq |$ albo $\leq \leq \text{Y}$. Następująca stopa rytmiczna: $\leq \leq \leq \leq$ jest żywa i jeszcze żywsza w postaci następującej: $\leq \cdot \infty \leq$, a gdy trzy lub cztery dźwięki między dłuższymi się znajdują: $\leq \leq \leq \leq$ albo $\leq \leq \leq \leq \leq$, stopa takowa skłania bardzo do wesołości. Jeden albo dwa dźwięki przed jednym długim, mającym swoją wagę taktową: $\infty \text{Y } |$ albo $\leq \leq | \text{Y}$ wyraża coś dzikiego i popędliwego. Bardzo zaś znowu

¹³⁶ waga w dźwiękach przeciwna dobremu czasowi – akcent przesunięty na słabą część taktu (synkopa)

¹³⁷ wrodzona delikatność uczuć działań rytmicznych w samym takcie – wrodzona wrażliwość na niuanse rytmiczne

ociężałe zdaje się być następujące oddzielenie: $\infty \leq | \Upsilon$, a gdy istotnie krótkie dźwięki stają się długimi: $\leq \Upsilon | \leq \Upsilon$, takt taki przybiera coś sprzecznego i porywczego, itd.

Z tej przyczyny będzie dla kompozytora pracą bardzo korzystną, [żeby] dochodzić w dźwiękach i melodiach narodowych taktowej ich budowy, a szczególnie podziału dobrych czasów¹³⁸, przez co takt pojedynczy uważany przez się¹³⁹, postać swoją w czasie niejako przemieniając, nabiera rytmiczności i staje się niejako metryczną, czyli taktową figurą, czym narodowe tańce najbardziej się różnią i charakteryzują.¹⁴⁰ Figurą rytmiczną najgłówniejszą w takcie np. poloneza jest $\leq \overline{\leq} \leq \leq$, która zwyczajowo taniec ten kończy, chociaż także [figury] $\leq \leq \overline{\leq} \leq$ lub $\leq \leq \overline{\leq} \leq$ i in. w środku przyjmuje, lecz nie cierpi zakończenia podobnego do menueta jedną nutą pierwszego dobrego czasu¹⁴¹, tak jak i mazurek w najprostszym trzyósemkowym takcie – inaczej stałby się przez zakończenie walcem. Do tej własności należy to, co później w rozdziale piątym o tonokrokach (*pedes*)¹⁴² mówić będę.

Po ósme, pod względem prawdziwego wyrazu melodii uważać jeszcze potrzeba na działanie rytmicznych oddzieleni. Małe grupy dźwięków tak w takcie, jak tylko składające parę taktów, najzdatniejsze są do wyrażenia lekkich, zabawnych oraz (zależnie od okoliczności) gwałtownych i porywczych uczuć, a większe do poważnych. Melodia, która ma wyrażać patetyczność, namiętność, powagę, pobożność, wymaga dłuższych

¹³⁸ podział dobrych czasów – sposoby, na jakie dzielą się mocne części taktu

¹³⁹ takt pojedynczy uważany przez się – takt rozpatrywany jako odrębna całość

¹⁴⁰ od „podziału dobrych czasów” – dosłowny cytat z *Rozprawy o metryczności języka polskiego* (por. J. Elsner, *Rozprawa o metryczności*, op. cit., s. 93)

¹⁴¹ jedna nuta pierwszego dobrego czasu – jeden dźwięk na pierwszej, mocnej części taktu

¹⁴² tonokrok (z niem. *Tonfuss*), *pede* (fr., l. mn. *pedes*) – stopa metryczna (por. przypis 29)

i (że tak powiem z pewnością znawcy) ze sobą spojonych nut i grup. Jest zatem wielkim uchybieniem, gdy kompozytor użyje układów melodycznych w modzie będących, które z oklaskami dzisiaj przyjmowane są, a jutro znowu zapomniane, tak iż śpiew poważny jakby pokrajany się wydaje. Prawdziwy znawca, idąc w swym sądzie z postępami sztuki – lecz wiedząc zarazem, co jest prawdziwym natchnieniem, a z drugiej strony, co jest tylko próżnym naśladowaniem – nieraz przymuszony jest powiedzieć: „jest to ślicznie, ładnie, ale *nunc non hic locus*”¹⁴³. Aby uniknąć przesady, powiedzieć wypada, że melodia nawet panująca w śpiewach kościelnych bez żadnego cieniowania oddzieleni rytmicznych w takcie, jakby rzeka płynąca, nie mogłaby być zrozumiała. [Na] ile się odmiany mniejszych lub większych oddzieleni rytmicznych przyczyniają do nadania więcej namiętności i wyrazu melodii, pokazują następujące przykłady (gdzie zatrzymawszy zawsze tę samą co do dźwięków myśl muzyczną, nabywa ona przez samą zmianę rytmiczną i taktową różnych charakterów):

[33]

¹⁴³ *nunc non hic locus* – (łac.) w przybliżeniu: „to nie czas i miejsce na to”. Skrócony cytat z Horacego: *Sed nunc non erat hic locus* („lecz nie tu jego miejsce”), odnoszący się w oryginale do zbyt wymyślnych, udziwnionych i niepasujących do stylu i tematu wyrażeń w sztuce poetyckiej (Horacy, *List do Pizonów / Ars poetica*, w. 19; na podstawie tłum. Andrzeja Lama, wyd. Warszawa 1996).

W powolnym ruchu zadowolenie, w prędkości zaś wesołość itd.



Allegro



Allegro żartobliwie



Allegro



Andante zadowolenie



Andante



Andante



Adagio z powagą





Wykonując wyżej wyrażone dźwięki w tych odmianach rytmicznych i taktowych, bez trudu i żadnej dwuznaczności odczuwamy wielką różnicę wyrazu melodycznego. Dosyć na tym; daremne byłoby usiłowanie, [aby] kazać kompozytorowi przepisywać szczególne formalne lub mniejsze myśli muzyczne, aby mu służyły za wzory wyrażania różnych uczuć.* Wynalezień¹⁴⁴ nauczyć nie można. Teoria i kunszt dają do nich usposobienie rzeczywiste temu, któremu natura talentu nie odmówiła. Choć jest to prawdą niezaprzeczalną, jednak do talentu wielkiego znaczenia nikt nie dojdzie bez jakiegokolwiek pracy i pilności, dlatego radzi się poświęcającemu się muzyce, a szczególnie kompozytorowi, aby przy pilnym ćwiczeniu w śpiewaniu i graniu starał się ile to tylko być może słuchać dobrych dzieł śpiewaków i wirtuozów dla zdobycia różnych pojedynczych myśli muzycznych o prawdziwym i pięknym wyrazie. Nie tylko dlatego, ażeby w natchnieniu swoim z nich korzystać,

* Jednak należałoby życzyć [sobie], ażeby towarzystwo artystów myślących i znawców znakomitych ułożyć chciało mi kiedyś dykcjonarz [t.j. słownik] muzyczny, to jest zbiór i wybór różnych pomysłów charakterystycznych i namiętnych kompozytorów klasycznych owego czasu, przynajmniej od tego czasu, od którego muzyka została kunsztem samoistnym. [fragment nieczytelny] w muzycznej gazecie lipskiej [„Allgemeine musikalische Zeitung”] mamy niektóre przykłady, np. śpiewka (choć tylko z towarzyszeniem klawikordu) *In questa ombra obscura* [poprawny tytuł: *In questa tomba oscura*, czyli „W tej ciemnej mogile”], ułożona dwa razy przez Reicharda [Johann Friedrich Reichardt, 1752–1814], Salieriego [Antonio Salieri, 1750–1825], Sterkla [Johann Franz Xaver Sterkel, 1750–1817], Righiniego [Vincenzo Righini, 1756–1812] itd. [chodzi tu o wydawnictwo pt. *In questa tomba oscura. Arietta con accomp. di Pianoforte, composta in diverse maniere da molti autori, e dedicate a S. A. N. Sig. Principe Giuseppe di Lobkowitz*, recenzowane na łamach „Allgemeine musikalische Zeitung”, 1808 nr 3; publikacja zawiera 63 opracowania ośmiowersowego wiersza Giuseppe Carpaniego, w tym m.in. wersję Ludwiga van Beethovena; nie wszystkie utwory faktycznie zawierają akompaniament wyłącznie fortepianowy]. Zbiór takowy niemało by ułatwił młodemu kompozytorowi wyszukiwanie wyrażenia prawdy logiczno-estetycznej do swoich natchnień muzycznych, nie potrzebując na to szperać w partyturach (zwykle mistrzów współczesnych), przez co mimo woli, zamiast [słowo nieczytelne] być tylko wolnym naśladowcą, zostaje niewolniczym kopistą, tak iż najwyższym staraniem jego nie jest korzystanie ze środków, jakie mu dostarcza dzisiejszy postęp muzyki (np. koloryt instrumentalny itd.), lecz bardziej ukrycie pożyczonych pomysłów różnymi sposobami.

¹⁴⁴ wynalezienia – pomysły

ale najbardziej [po to], ażeby przez różne odmiany rytmiczne [i] taktowe mógł poszukiwać [sposobu] ich oddziaływania, a szczególnie na to zważać, przez co i jak się wyraz zmienia, i czy melodia w tym lub innym kształcie czasowym zyskuje, czy traci itd. Takie ćwiczenia bardzo rozwijać i usposabiać mogą zdatność wrodzoną do wynalezienia myśli muzycznych.

Po dziewiąte: o wyższym rytmie pod względem muzycznym i o zakończeniach rytmiczno-taktowych okresów lub części okresów. W ogólności wszystko w dziełach sztuki, które przez formę podobać się mają, tak ze sobą powinno być spojone, żeby [poruszać] wyobraźnię naprawdę od początku aż do objęcia całości obrazu¹⁴⁵, chociaż te części, z których się ta całość składa, muszą być rozmaitej wielkości. Wszystko (że tak powiem) do jednego punktu zmierzać powinno i dlatego każda część pokazać się musi jako do tej całości należąca, [bo] inaczej uwaga byłaby przerywana i dzieło nie mogłoby sprawić zadowolenia (bo na połączeniu jedności z różnorodnością cała piękność się zasadza). Takim sposobem mówca zaokrągla periody¹⁴⁶ dla słuchających, a budowniczy wynajduje swoje obrazy dla patrzących. W ten sam sposób kompozytor¹⁴⁷ połączyć powinien dźwięki i różne na pozór oddzielne grupy dźwięków pod względem harmonicznego odległości i rytmiczności, dla nadania melodii ostatecznej barwy wyrazu. Jak pojedyncze części czasu zbierają się w takt, tak samo postrzegać możemy wiele taktów razem z sobą w jednym zbiorze zebranych. Ten zbiór taktów nazwiemy wyższym, czyli większym rytmem. Budowa większych rytmów jest w większości symetryczna, lecz co do reszty [są one] podobne do budowy taktu, tylko w większym stosunku. Tak jak takt składa się z licznych części swoich, tak również części większego rytmu z taktów są złożone, a wiele podobnych rytmów tworzy znowu części jeszcze wyższego rytmicznego zbioru, czyli grupy większe. Z tej przyczyny, tak jak w takcie jego części, tak w rytmach wyższych odróżniają się takty mniej lub więcej wewnętrznej wagi mające,

¹⁴⁵ żeby... – w oryg.: „iżby imaginacja prawdziwie pierwiej aż po objęciu obrazu całości”; ze względu na brak czasownika znaczenie tego fragmentu może budzić wątpliwości, a podana wyżej interpretacja jest jedynie propozycją.

¹⁴⁶ period – in. okres retoryczny: „rozbudowane zdanie złożone z celowo uporządkowanych i zhierarchizowanych członów, tworzących zamknięty układ znaczeniowy i intonacyjny o wyrażeniu zaznaczonym początkiem oraz zakończeniem”, Michał Głowiński, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1976.

¹⁴⁷ w oryg. „tonotwórca”; zmienione na wersję współczesną ze względu na oboczne użycie obu słów przez samego Elsnera.

to jest: tak odznaczają się takty ważne od lekkich, jak w takcie ważne jego części od lekkich, czyli wybita od odbitej¹⁴⁸. W rytmie wyższym czterotaktowym np. pierwszy takt jest najważniejszy, po nim idzie trzeci, zaś lekkimi są drugi i czwarty. Im bardziej zaś będzie zachowana symetria (to jest budowa wyższego rytmu, czyli okresów), tym sztuka muzyczna wyda się okrągłęjsza, gładsza i więcej wyrażająca. Lecz gładkość nie powinna być także za daleko posunięta, gdyż wiadomo jest, że każde dzieło sztuki, chociaż dzięki symetrii staje się jasne i do objęcia łatwiejsze (przez co dzieło muzyczne jest płynne i gładko w ucho wpadające), lecz częstokroć z tego samego [powodu] może być jednostajne, [a] w końcu męczące, niestosowne i nudne. Dlatego niekoniecznie potrzeba w dłuższych dziełach muzycznych zawsze symetrycznie łączyć ze sobą okrągłe rytmy składające się z dwóch, czterech i ośmiu taktów, lecz mieszać je z dłuższymi i mniej wyrażającymi rytmami, które nie są oznaczone pewną okrągłą liczbą taktów. Dlatego można nieraz bardzo skutecznie i pomyślnie użyć rytmów składających się z pięciu, siedmiu lub więcej taktów. W ogóle radzę nie oddawać się zbytnio rachunkowości taktów w okresie (w większych dziełach muzycznych, jak np. w symfoniach itd.), lecz iść pod tym względem za wyczuciem. Ono samo sprzeciwia się każdemu nieforemnemu okresowi; gdzie się zaś wycucie nie sprzeciwia, rytm wyższy zawsze będzie dobry, [niezależnie], czy z dwóch, trzech, czterech, pięciu, siedmiu, czy też [z] większej lub mniejszej [liczby] taktów się składa. To wycucie muzyczne jednak musi być wykształcone przez słuchanie, granie i analizowanie dzieł muzycznych, a przynajmniej [przez] jakieś wewnętrzne przekonanie, do czego zwyczajna skłonność¹⁴⁹ oraz budowa pomysłów i okresów w tańcach łatwo doprowadzić może każdego, któremu natura taktozmysłu¹⁵⁰ nie odmówiła. Lecz nie dosyć na tym, bo żeby o tym wyższym takcie (czyli muzycznym rytmie, który nie nuty w takcie, lecz takty, pomysły i okresy mierzy) mieć można jaśniejsze wyobrażenie, wypada jeszcze coś więcej o tej symetrycznej dystrybucji powiedzieć, bez której by rytm ten jako okres muzyczny zadośćuczynić nie mógł zasadom pięknej melodii. Muzyka pod tym względem (jak już o tym nadmieniałem przy okazji ułożenia pomysłów i idei muzycznych) najstosowniej z architekturą porównana być może. Jak architekt przestrzeń na większe równe i mniejsze nierówne części dzieli, i swe pomysły według miary

¹⁴⁸ w rękopisie „wybitna” i „odbitna” – prawdopodobnie kalki z niem. *Anschlag* i *Aufschlag*, oznaczającego mocną i słabą część taktu (por. np. H. Ch. Koch, *op. cit.*)

¹⁴⁹ w oryg. „ponęta”

¹⁵⁰ taktozmysł – kalka z niem. *Taktsinn*, oznaczającego poczucie rytmu; por.: *Gut entwickeltes rhythmisches Gefühl, Taktsinn, ist im allgemeinen seltener als Tonsinn* („Dobrze rozwinięte poczucie rytmu, taktozmysł, jest w ogóle rzadsze niż poczucie wysokości dźwięku [słuch muzyczny]”), Wilhelm Spemann, *Spemanns goldenes Buch der Musik; eine Hauskunde für Jedermann*, 1912.

tych części oznacza, żeby je przedstawić w takiej proporcji, jaka oku przegląd całości ułatwia i sprawia nam zadowolenie [z] przyjemnej zgodności – podobnym sposobem dla ucha układać powinien kompozytor swe dźwięki, takty, pomysły i okresy. Jak budowniczy kilka pomysłów różnej formy w różnych sytuacjach (położeniach) łączyć musi dla przedstawienia jakiejś idei itd. – tak i kompozytor swe dźwięki, takty, pomysły i okresy musi układać, spajać i wygładzać dla wyrażenia jakiejś idei muzycznej, która przez słuchaczy nie tylko zrozumiana, lecz i z przyjemnością przyjęta być ma. Przykład następujący pokaże to układanie, spojenie i wygładzenie:

[35]



1. Układają się dwa takty z dwoma tak, żeby okres ten miał cztery pomysły.
2. Okres ten dzieli się na dwie równe większe części z czterech taktów i jest przez to spojony.
3. A na koniec: jak w pierwszych czterech taktach pierwszy pomysł zaczyna z uderzeniem ręki, drugi zaś z podniesieniem¹⁵¹, tak i w drugich czterech taktach ten sam porządek się powtarza. Okres ten został wygładzony, a zarazem punktowanie melodyczne jest zachowane [oraz] idea muzyczna w zupełności wynurzona.

Pomysły muzyczne i okresy mogą być ułożone pod względem symetrycznym nie tylko w sposób zwyczajny (to [jest] 2 i 2, jak o tym w ogólności nadmieniałem i przykładem pokazałem), lecz także 3 i 3:

¹⁵¹ uderzenie ręki, podniesienie – kalka z gr. *arsis* („podniesienie”) i *thesis* („postawienie”): mocna i słaba część taktu (por. przypis 31).

[36]

Piosnka ruska



Mazurek z opery *Krakowiaki i Górale*



Na koniec [możliwy jest także sposób] 4 i 4 albo 5 i 5, 6 i 6 itd. w większych dziełach muzycznych.

Po drugie, [mogą być też ułożone] sposobem następującym: 2 i 4 albo 3 i 4 itd.:

[37]

Allegretto

2 2 4

2 2

2 2 3 3

2 3 4

Po trzecie: pomysły te, w różny sposób (że tak powiem) rozrzucone, [powinny być] jednak znowu przez pewien porządek w następstwie spojęne, np. 1, 2 i 3 albo 2, 3 i 6 itd.:

[38]



Na koniec, jak następującego sposobu [układania pomysłów] przykłady pokazują, byłoby w muzyce prawie to samo, co już w pierwszej mojej rozprawie o metryczności wierszy polskich ośmioletkowskich napisałem: „Niechby wreszcie poeta rozmaite ośmioletkowe wersy według upodobania rozrzucił, jednak – tak jak w odach Pindara zawsze niby pozorny panuje nieporządek, wciąż jednak od ukrytego porządku zależący – tak samo poeta mógłby użyć uporządkowanego powracania rozmaitych rytmicznych układów ośmioletkowego wiersza, aby jedność z różnaitością połączyć [...] i aby muzyka ze słowami w sprzeczności nie była”¹⁵², i co różnymi przykładami W. Prof. Kazimierz Brodziński potwierdził. Z tą różnicą, że poeta w pewnym szyku ułoży sobie długie i krótkie sylaby, muzyk zaś takty i pomysły:

O błogie córny pamięci!	U – U – U U – U
Sprawcie to waszym natchnieniem:	– U U – U U – U
Niechaj i sercem, i pieniem	– U U – U U – U
Swych przodków Polak uświęci;	U – U – U U – U
Wszystko czas pożera skrycie,	– U – U – U – U
Czego wy nie ochronicie. ¹⁵³	– U – U – U – U

¹⁵² por. *Rozprawa o rytmiczności...*, op. cit., s. 72

¹⁵³ Kazimierz Brodziński, *Przodkowie* ze zbioru *Pieśni rolników* (ostatnia zwrotka)

[39]

1. 2.
1. 2. 3.
1. 2.
1. 2. 3.

Andante



[40]

albo
1. 2. 3.
1. 2. 3. 4.
1. 2. 3.
1. 2. 3. 4.

Tempo di marcia



Przez takie ułożenie i spojenie pomysłów, jeszcze dotąd mało albo wcale nie użyte, może kompozytor niekiedy stać się oryginalny, nie stając się przez to ani dziwaczny, ani też wyszukany, gdyż powyższe przykłady tak gładko i stosownie brzmią oraz wpadają do ucha jak każdy inny okres.

W ogóle, jak poeta w wierszach do muzyki powinien użyć porządnego powracania rozmaitych rytmicznych układów krótkich i długich sylab, tak kompozytor w wyższym takcie (czyli muzycznym rytmie) powinien na to uważać, żeby każdy taki niezwykle pomysł miał swego, na ile to tylko możliwe, równego towarzysza, przez co nawet rytm w pierwszym przedstawieniu kulawy niejako prostuje się, i symetria niby zaniedbana poprawiona zostaje. Z tego wynika, że rytm pojedynczy jako pomysł muzyczny nie zawsze trafnie osadzony być może.

Z przyczyny logiczno-estetycznej w ogólności jeszcze wynika, że pomysły i okresy krótkie przystoją ruchowi powolnemu, [a] dłuższe lub długie ruchowi prędkiemu. Długie pomysły i okresy w *adagio* uczyniłyby melodię lub śpiew rozwlekłymi, a przez to niezrozumiałymi; krótkie zaś w *allegro* przez ustawiczne powtarzanie stałyby się na koniec nudne. Te uchybienia tylko [dzięki] głębokiej znajomości harmonii muzycznej przez jej różnorodność i przez szczęśliwe użycie ukryć się mogą. Przedłużenie ostatniego lub przedostatniego taktu, albo powtórzenie ostatniego pomysłu, zwykle w okresie kilka razy słyszanego, wcale nie sprzeciwia się zasadom wyżej pokazanej symetrii, lecz właśnie z przyczyny logiczno-estetycznej pomaga, a wręcz jest niejako potrzebne dla dobitniejszego zaznaczenia *punctum* [tj. kropki] kończącego symfonie, arie itd. Czasem nawet w mniejszych utworach muzycznych (w arietkach, duettinach i piosneczkach) takie przedłużenie lub powtarzanie może ożywiać okres składający się np. tylko z dwóch czterotaktowych pomysłów¹⁵⁴:

¹⁵⁴ Przykładem jest fragment melodii duetu *Là ci darem la mano* z I aktu opery *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusa Mozarta (jedynie druga wersja zakończenia melodii wygląda w oryginale nieco inaczej).

Andantino

Po dziesiąte, zatem na koniec, dla uzupełnienia czwartej zasady, czyli własności melodii, zasługuje na uwagę zakończenie rytmiczno-taktowe okresów lub części okresów. Jak okres muzyczny zaczynać się może od nuty lekkiej, czyli odbitej¹⁵⁵, podobnie i koniec okresu może przypaść raz na ważną, drugi raz na lekką część taktu. Dwa te rodzaje zakończenia okresu muzycznego różnią się nazwą: męski i żeński*. Mamy więc w muzyce oprócz kadencji harmoniczych i melodycznych, i oprócz interpunkcji melodycznej jeszcze kadencje rytmiczno-taktowe, i niejako także interpunkcję rytmiczno-taktową. W muzyce teatralnej, czyli stylu eleganckim, gdzie muzyka jako sztuka piękna wszystkiego, do czego tylko jest zdтна używać musi dla wyrażenia różnych uczuć i namiętności, i gdzie melodii bez żadnego taktu i wyższego rytmu sobie wyobrazić prawie wcale nie możemy dla objęcia [myślą] grup w czasie – w tej muzyce, mówię, poznanie i rozróżnienie kadencji rytmiczno-taktowych należy do wiedzy kompozytorowi koniecznej, tym bardziej, że z tymi kadencjami zwykle łączą się [kadencje] harmoniczne i melodyczne. Wiadomo, że w każdym takcie pierwsza główna część jego jest najważniejsza, także każdy dwuczęściowy takt ma ważną i lekką część taktu, każdy zaś trzyczęściowy takt ma jedną część ważną i dwie lekkie, i nawet w składanych taktach zawsze pierwsza dobra część¹⁵⁶ jest najważniejsza. Zakończenie okresu na pierwszej ważnej części taktu, co się nazywa męskim zakończeniem rytmiczno-taktowym, jest najstosowniejsze i najwyraźniejsze, czyli najgłośniejsze dla oznaczenia *punctum* [tj. kropki] okresu, np.:

* Wyrazy wzięte z poezji i metryczności [czyli z teorii literatury].

¹⁵⁵ odbita – por. przypis 148; dźwięk na słabej części taktu

¹⁵⁶ dobra część – mocna część (taktu)

$$2/4 \leq \leq | \leq 3/4 \leq \leq \leq | \leq : \leq \leq \leq \leq | \leq 6/8 \leq \infty \leq \infty | \leq$$

[w rękopisie :]

Jednak gdy to *punctum* ma być ostatnim [w] jakiejś całości muzycznej lub znaczniejszym okresie, wówczas nuta lub akord tak trzymana bywa, że prawie całą wartość wewnętrzną taktu wypełnia, chociażby się ten takt tylko jednym uderzeniem odznaczał, np.:

$$2/4 \leq \leq | \leq \approx 3/4 \leq \leq \leq | \Upsilon : \leq \leq \leq \leq | \Upsilon \wp 6/8 \leq \infty \leq \infty | \leq \oplus \leq$$

Tym sposobem kadencja męska z przyczyny psychologicznej jest najważniejszym zakończeniem rytmiczno-taktowym w muzyce*.

Zakończenie żeńskie z dwoma uderzeniami, chociaż mniej zaspokajające pod względem rytmiczno-taktowym (bo liczba dwa jest pierwszą równą, a trzy pierwszą nierówną, które proporcje nadają i dlatego właśnie takt rodzą), jednak tak jak kadencja męska w zupełności zakończyć może okres muzyczny. Z tymi kadencjami porównać można gamy**. Gama z wielką tercją jest gamą natury, tonomysłu¹⁵⁷ człowieka rozwiniętego i wypływa niejako z własności ciała brzmiącego.¹⁵⁸ Gama zaś z małą tercją jest dziełem dowcipu ludzkiego, *artefactum*¹⁵⁹. Zaś melodie [i] śpiewy z właściwymi harmoniami równie dobrze w gamie z małą tercją mogą być ułożone, jak w gamie z wielką tercją. I tak jak gama z małą tercją podlega pewnym warunkom w użyciu, tak i kadencja żeńska, żeby mogła być zupełnie zaspokajająca. Nie dość będzie pierwsze uderzenie od drugiego tylko taktowo odznaczyć¹⁶⁰ (bo jeszcze to żeńskie zakończenie do męskiego będzie się miało jak *semicolon* lub średnik do *punctum*), lecz połączywszy z tą kadencją własność kadencji melodycznych i harmoniczych, wówczas dopiero [sprawi się, że] kadencja żeńska nabierze dokładności zakończenia zupełnego wielkiego okresu muzycznego. [Dzieje się tak] nie tylko z przyczyny logiczno-

* Bo początek ([a] nawet i to, co przed początkiem być może) z końcem [wiąże się], to jest moment czynności wiąże się z momentem zaprzestania w jednym punkcie *alfa* i *omega*.

** Pod tym względem porównawczym można by gamę z wielką tercją nazwać męską (zamiast dur albo twardą, major), a gamę z małą tercją żeńską (zamiast moll, miękką, minor) może jeszcze z innych przyczyn stosowniej?

¹⁵⁷ tonomysł – wyobraźnia muzyczna (por. przypis 53)

¹⁵⁸ Gama majorowa jest naturalna ze względu na swoją przynależność do szeregu alikwotów.

¹⁵⁹ *artefactum* – (łac.) artefakt; wytwór sztuki (por. przypis 82)

¹⁶⁰ pierwsze uderzenie od drugiego taktowo odznaczyć – umieścić dwa dźwięki na osobnych częściach taktu

estetycznej, przez którą kunszt naturę (przyrodzenie) w dziełach ludzkich w ogólności zastępuje, lecz [również] przez wzgląd na to, że dzieło muzyczne dopiero wtedy jest dziełem sztuki, kiedy rytm, melodia i harmonia jak trzy Gracje w nim sobie ręce podają. Warunek dla skutecznego zastosowania kadencji żeńskiej jako *punctum* okresu jest taki, żeby przedostatnia nuta była oddana z *appoggiatura*¹⁶¹, np.:

[42]



Appoggiatura ta niekiedy może być zastąpiona przez sposób następujący, gdy przedostatnia nuta wypełniać będzie jeden cały takt, np.¹⁶²:

[43]

¹⁶¹ *appoggiatura* – przednutka długa; ozdobnik polegający na dodaniu przed główną nutą jej górnej lub dolnej sekundy (zwykle), przejmującej dużą część wartości rytmicznej nuty głównej i jej pozycję na mocnej części taktu. Na podstawie przedstawionych wyżej przykładów trudno stwierdzić, o co dokładnie chodziło Elsnerowi: czy ważna jest melodyczno-metryczna funkcja przedostatniego dźwięku jako faktycznej *appoggiatury* dla dźwięku ostatniego (przesuniętego w ten sposób na słabą część taktu), czy też istotę stanowi tu rytmiczne przedłużenie tej nuty przez kreskę taktową (które jednak trudno wytłumaczyć pojęciem *appoggiatury*).

¹⁶² Tutaj również czytelność przykładu zaburza łuk łączący dwie ostatnie nuty, dzięki któremu stają się one faktycznie jednym dźwiękiem, a zatem przykładem kadencji męskiej, nie zaś żeńskiej; być może w obu tych przykładach należałoby zrezygnować z tych łuków.



Z tego wynika, że męska kadencja także zamienić się może na średnik (albo *semicolon*), kiedy ostatnia nuta krótko i bez żadnego wybrzmienia (słowo nieczytelne) oddana będzie lub kiedy się do ostatniej nuty kończącej doda *appoggiature*.

Jeszcze mamy trzeci sposób także zupełnego zakończenia rytmiczno-taktowego okresów z trzema uderzeniami w jednym takcie. Sposób ten jako zupełne zakończenie okresu muzycznego dopiero po analizie budowy taktowej poloneza poznany i kunsztownie użyty być mógł, [a] także ustanowiony jako należący do rytmiczno-taktowych zakończeń w ogólności. Zaiste budowa taktowa poloneza – gdzie ta kadencja jest główną przyczyną wspaniałości, która w szczególności taniec ten charakteryzuje – wzbogaca muzykę w bardzo ważne odkrycie. Wiadomo, że prawdziwe zakończenie poloneza jest następujące:

[44]



albo 

W tym się taniec polski od tańców podobnych, to jest od tańców w tym samym trzyćwierciowym takcie ruchu powolnego odróżnia, jak fandango, menuet itd. Niedawno kompozytorzy pierwszego rzędu uznali tę charakterystyczną własność tańca polskiego, a przez to samo również i ten trzeci sposób zakończenia rytmiczno-taktowego. Kiedyś nie tylko zagraniczni, lecz i nawet sławni kompozytorzy, bawiący czas

jakiś w Polsce, jak Paisiello¹⁶³, Cima¹⁶⁴, Viotti¹⁶⁵ i inni – nie znając [innych] zakończeń niż męskie i żeńskie, i nie mogąc jeszcze pojąć, że można także trzema uderzeniami głównymi zupełnie zakończyć okres muzyczny – różnymi sposobami przekręcali polskie zakończenie, chcąc niby taktową budowę poloneza naprostować i zbliżyć do swych dwóch zakończeń dotąd tylko znanych. Pisali tańce, ronda itd., które, chociaż co do pomysłów melodycznych [były] nawet w stylu poloneza, lecz co do rytmicznych oddzieleń i zakończenia nie były [niczym innym], jak [tylko] sarabandami, menuetami i tym podobnymi. O tym każdy przekonać się może, gdy sobie przegra wspomniane ronda *alla polacca* z owego czasu, które się zwykle kończą [rytmem] $\infty \infty \mid \Upsilon \leq$ albo $\infty \infty \mid \leq \infty \Lambda \Lambda \Lambda^*$. To trzecie zakończenie, kiedy ma być kadencją zupełną jakiegoś okresu muzycznego, jeszcze więcej potrzebuje sposobu kunsztownego niż drugie, jak się to samo przez się rozumie. Chcąc tą trzecią kadencją zupełnie zakończyć okres muzyczny, potrzeba jest, aby, oprócz użycia *appoggiatury* [jako] przedostatniej nuty, pierwsza jeszcze nuta w takcie (czyli pierwsza dobra część) rozdzielona była i przez to (że tak powiem) kadencja przygotowana, tak jak nam to taktowa budowa poloneza pokazuje: $\mid \infty \infty \leq \infty \mid$. Inaczej zakończenie trzema uderzeniami, czyli nutami dobrymi, tylko *commé* (przecinek), a co najwyżej średnik (*semicolon*) w interpunkcji muzycznej oznaczać będzie.

* To mnie nie dziwi. Jeszcze w teraźniejszym czasie sławny wirtuoz i Polak, próbując nowy swój polonez z całą orkiestrą, gdy mu po przyjacielsku powiedziano, że zaniedbał prawidłowe zakończenie, powiedział, [że] czas już jest pozbyć się tego i dalej postępować co do gustu. [Być może chodzi tu o zaznajomionego z Elsnerem skrzypka Joachima Kaczkowskiego (1789–1829), który debiutował w Teatrze Narodowym w Warszawie 3 II 1810 r., wykonując własny *I Koncert skrzypcowy a-moll*. W jego trzeciej części, *Polonoise*, rzeczywiście formuły kadencyjne odbiegają od typowo polonezowych.] Osobliwe wyobrażenie o kunszcie muzycznym! Lecz i to mnie nie dziwi, gdy Gluck, ten wzorowy artysta, napisać mógł w jednym z listów swoich do przyjaciół, że zamyśla taką operę lub muzykę do opery (co mogłoby być niejako podobne pod względem zasad ogólnych muzyki jako języka uczuć, gdyby teatr publiczny nie powinien najbardziej lud interesować) skomponować, która by się miała podobać wszystkim narodom, ażeby zgładzić mylny przesąd o istnieniu narodowej muzyki. Tymczasem wbrew temu dowodzą jego dzieła. Unieśmiertelnił on, oprócz zasług jako artysta myślący w ogólności, swoje imię najbardziej dlatego, że potrafił dogodzić geniuszowi muzycznemu Francuzów, tak iż muzyka jego stała się niejako narodowa. Tak dalece, że nawet autor niemiecki p. Heinse [Wilhelm Heinse (1746–1803), niemiecki pisarz epoki *Sturm und Drang*] w swoim dziele *Hildegard von Hohenthal* rozprawia o rytmiczności Gluckowskiej i greckiej, itd.

¹⁶³ Giovanni Paisiello (1740–1816) – włoski kompozytor, przebywał i występował w Warszawie w 1784 r.

¹⁶⁴ Rodzina kompozytorów o nazwisku Cima działała w Mediolanie na początku XVII w., jednak nie wiadomo nic o ich związkach z Polską. Bardziej prawdopodobne jest (zważywszy również na porównanie z pozostałymi wymienionymi przez Elsnera twórcami), że autorowi chodziło tu o Domenica Cimarosę (1749–1801), który odwiedził Warszawę w 1791 r. (wystawiano tu także jego opery).

¹⁶⁵ Giovanni Battista Viotti (1755–1824) – słynny wirtuoz skrzypiec i kompozytor, koncertujący w Warszawie w 1781 r.

Mamy zatem trzy rodzaje zakończenia rytmiczno-taktowego okresów muzycznych lub części okresów:

1. kadencja męska z jednym uderzeniem
2. kadencja żeńska z dwoma uderzeniami
3. kadencja polska z trzema uderzeniami¹⁶⁶

Kadencja męska będzie zupełna, gdy nuta ostatnia, przypadająca na dobrą część taktu, dłużej będzie trzymana, niż wartość taktowa tej części wymaga. Kadencja żeńska uzupełnia się przez *appoggiaturę* nuty w dobrej części pierwszej taktu jakiegokolwiek rodzaju. Kadencja polska zaś charakter zupełnego zakończenia okresu muzycznego uzyska dopiero przez podzielenie pierwszej dobrej części razem z *appoggiaturą* w drugiej dobrej części. Inaczej, bez podzielenia pierwszej dobrej części, [a] z zachowaniem *appoggiatury* drugiej dobrej części, uskutecznia się tylko *semicolon* (lub średnik), np.:

[45]



Nie dzieląc [zaś] pierwszej dobrej części i nie używając *appoggiatury* w drugiej dobrej części taktu, trzy uderzenia kończące jedną część okresu znaczą tylko tyle, ile *comma* (lub przecinek) w mowie, np.¹⁶⁷:

¹⁶⁶ W tym miejscu następuje obszerny przypis Elsnera z przykładami, którego treść dla przejrzystości została zamieszczona na końcu tego rozdziału.

[46]

Andante seu Adagio

The musical score is for piano and is in 3/4 time. It consists of two systems of four measures each. The tempo is marked 'Andante seu Adagio'. The key signature has one sharp (F#). The first system ends with a semicolon. The second system ends with a double bar line. The notation includes various chords, single notes, and a triplet in the final measure of the second system.

[Treść przypisu 166]

¹⁶⁷ *seu* (w określeniu tempa *Andante seu Adagio*) – (łac.) lub

Można by – tak jak mamy trzy rodzaje w językach: męski, żeński i nijaki – i tę trzecią kadencję nazwać zamiast polską – nijaką, albo stosownie do metryczności z przyczyny, że są trzy metra główne:

metrum trocheiczne $\leq$.

metrum spondeiczne $\leq \leq$

i metrum molosyczne $\leq \leq \leq$

Powinny być także trzy sposoby zakończenia wierszy, przeto można by nazwać znowu pierwszą, męską kadencję trocheiczną, drugą żeńską kadencję spondeiczną i trzecią polską kadencję molosyczną. Przyczyną zaś [tego], że ją polską nazwałem, jest w szczególności jak dla mnie to, iż dopiero w Polsce zastanowiwszy się, zbadawszy i poznawszy taktową budowę tańców polskich, przekonałem się o jej istnieniu i pożytku muzycznym, chociaż już prawie od urodzenia mego miałem o niej jakie takie wyobrażenie. Gdy byłem w niższych klasach szkolnych i śpiewałem jeszcze dyszkantem w chórze oo. dominikanów we Wrocławiu, melodia następująca piosnki kościelnej, zawsze przez lud cały śpiewana po nieszpórach przy wystawieniu Przenajświętszego Sakramentu, wzbudziła we mnie nie tylko uczucia pobożne, lecz także czułem w niej jakąś różnicę od innych zwyczajnych śpiewów kościelnych, [przez co] tak dalece mi się podobała i moją wyobraźnię zajęła pod względem muzycznym, że została wryta w mojej pamięci aż do tego czasu (ze słów nie pamiętam [nic], jak tylko jeden wyraz „Sakrament”)¹⁶⁸.

[47]

¹⁶⁸ Z największym prawdopodobieństwem Elsner przytacza tu pieśń na Boże Ciało *Rzućmy się wszyscy społem* (słowo „Sakrament” pojawia się w czwartym wersie: „w Sakramencie ukrytemu”). Linia melodyczna tej pieśni jest niemal tożsama z podaną przez Elsnera, odróżnia ją jedynie inny kształt rytmiczny pierwszej frazy (również za drugim razem) oraz powtórzenie trzeciej i czwartej frazy. Pieśń ta w czasach Elsnera była na pewno znana (por. Michał Marcin Mioduszeński, *Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodiami...*, Kraków 1838).



Pod względem zasad dobrej i pięknej melodii piosnka ta starożytna i bez wątpienia oryginalnie do wyrazów polskich ułożona należy do szczęśliwych natchnień muzycznych swego czasu. Po pierwsze, [dlatego], że oprócz płynnej śpiewności i co do głównego tonu, i innych użytych interwałów odpowiada interpunkcji melodycznej. Po drugie, łączy z tymi własnościami jeszcze należyte użycie rytmiczno-taktowych zakończeń okresu i części okresu, tak jak tylko mowa uczuć – muzyka jako sztuka piękna tego wymaga. Ma przy tym własność trzeciej kadencji, o której rozprawiam.

Co do wyżej wyłożonych zasad, [następujący] pomysł pod względem rytmiczno-taktowym oznaczać by powinien *punctum*; lecz dźwięk ostatni tego pomysłu, nie będąc tonem głównym albo jego oktawą, tylko tercją gamy, przemienił *punctum* rytmiczno-taktowe na średnik:



Kończy się ta piosnka wprowadzie kadencją męską (albo i żeńską), lecz właśnie to dowodzi, że tok jej nie jest tokiem jonika opadającego: --○○/' ' ' ♣ (menuetowym), lecz jonika wzrastającego¹⁶⁹: ○○--/' ♣ ' (polonezowym lub mazurkowym), bo chcąc [z] dwiema nutami przedtaktu (jak w następującym przykładzie) śpiew ten wykonać, pokazałaby się jakaś niezgrabność w zakończeniu, którą by każdy mający ucho muzyczne czuć musiał.

[49]

Adagio



Dodawszy do tego jeszcze, iż rzadko i prawie wcale nie z powodu samej powagi religijnej piosnki kościelne dwoma albo trzema dźwiękami przedtaktu zaczynać się mogą, niniejsza uwaga tym więcej musi uzyskać pewności.

Na koniec zamieńmy na inny takt i wykonajmy melodię tej piosnki w ruchu prędkim:

[50]

¹⁶⁹ jonik opadający, jonik wzrastający (*ionicus a minore*, *ionicus a maiore*) – stopy metryczne o układzie sylab kolejno --○○ i ○○--.



Nie jestże to mazurek? Nie dowodzi to, że ta piosnka jest polskiego pochodzenia?

Byłoby zapewne niemałą korzyścią, nie tylko dla udowodnienia większego rytmiczno-taktowych zakończeń itd., ale także dla muzyki w ogólności, ażeby piosnki starodawne w Polsce przez lud od początku chrześcijaństwa szczególnie śpiewane mogły być zebrane i ich taktowa budowa badana. Może by i przez to moje ostrzeżenia, i zasady główne prozodii języka polskiego uzyskały nowe dowody.

E

Piąta własność melodii dobrej i pięknej,

kiedy ona ułożona ma być do śpiewania¹⁷⁰

Nie ma wątpliwości, że wyraz melodii z wyrazem, który ją w słowach maluje, zgadzać się powinien. Dlatego najpierwszą jest rzeczą dla kompozytora, aby dobrze poznał rodzaj uczucia i jego stopień, i aby się przejął tym samym duchem, jakim poeta był natchnięty. Z tej przyczyny trzeba często odczytywać słowa i wyobrażać sobie tak wyraźnie, jak tylko można, ich przeznaczenie i okoliczności, dla których napisane były. Wybadawszy takim sposobem położenie umysłu, jakiego słowa wymagają, kompozytor powinien się starać treść wydeklować jak najwyraźniej i najdokładniej, bo uchybienie przeciw wymowie i prozodii zdolne jest okaleczyć śpiew najlepszy. To jest w ogólności prawie wszystko, na co szczególnie kompozytor uwagę swoją zwracać powinien, lecz ponieważ chęć stania się użytecznym muzyce i operze polskiej jest głównym celem moich badań, dlatego czuję się zobowiązany wyłożyć zasady prozodii języka polskiego, które według mego przekonania powinny być upowszechnione i przyjęte w mowie wierszopisa lirycznego¹⁷¹. O prozodii innych języków tylko tyle nadmienię, ile potrzeba będzie dla objaśnienia wyżej wymienionych zasad, wynikających ze składu lub budowy języka polskiego [i] zgodnych z jego duchem¹⁷².

¹⁷⁰ Obszerne fragmenty tego rozdziału (z pominięciem środkowego) zostały opublikowane jeszcze za życia Elsnera w „Bibliotece Warszawskiej” (*Wyjątki z pozostałych dotąd w rękopiśmie części rozprawy Józefa Elsnera, o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, w: „Biblioteka Warszawska”, 1846 t.3). W wielu miejscach różnią się one od rękopisu w mniejszym lub większym stopniu (różnice dotyczą przede wszystkim zmiany pojedynczych słów lub przerobienia składni zdania; gdzieś tam dodano nowy tekst lub pominięto krótki fragment oryginału). Nie wiadomo nic na temat ewentualnego udziału Elsnera w przygotowaniu tej publikacji (styl języka jest tu nieco odmienny od rękopisu). Jednak ze względu na czas powstania została tu ona potraktowana jako drugi po rękopisie materiał źródłowy; wprowadzone na tej podstawie zmiany i uzupełnienia tekstu rękopiśmiennego zostały w razie potrzeby zaznaczone w przypisach.

¹⁷¹ wierszopis liryczny – prawdopodobnie poeta piszący teksty do muzyki (w operze librecista)

¹⁷² Od tego miejsca zaczyna się fragment *Rozprawy* publikowany w „Bibliotece Warszawskiej”. Tekst poprzedza łaciński cytat z Cicerona: *Opinionum commenta delet dies, naturae iudicium confirmat* („Czas zaciera domniemane wyjaśnienia, ale potwierdza sądy natury”, Marcus Tullius Cicero, *De natura deorum* [*O boskiej naturze*], ks. II, r. 2).

W pierwszej części mojej *Rozprawy o metryczności i rytmiczności języka polskiego* udowodniłem, że skancja¹⁷³, czyli mierzenie wiersza polskiego pod względem metrycznym (czyli taktowym) według akcentu, chociaż tymczasem tylko jako sposób upiększenia polskich wierszy podana, już przecież pod samym muzycznym względem zawiera wątek, z którego prozodia polskiego języka rozwinięta być może.

Uważając tedy każde pojedyncze słowo [samo] przez się¹⁷⁴, w samej rzeczy dostrzeżemy, mając wzgląd na akcent, następujące tonokroki (stopy/ miary/ *pedes/ Tonfüsse*)¹⁷⁵, czyli miary tonowania lub akcentowania gramatycznego, językowi polskiemu właściwe:

- w słowie dwuzgłoskowym, np. „kochać” – $\cup$: trochej $\leq \infty$
- w [słowie] trzyczgłoskowym, [np.] „ojczyznę”¹⁷⁶ $\cup - \cup$: amfibrach $\infty \leq \infty$
- w [słowie] czterozgłoskowym, [np.] „odzyskaną” $\cup \cup - \cup$: peon $\infty \infty \leq \infty$

Skoro więc w polskim języku akcent różnicę sylabom nadaje, a (jak już powiedziano) pod względem muzycznym szczególnie zawsze pewną długość z przyczyny *thesis* i *arsis*¹⁷⁷ w samym takcie oznacza¹⁷⁸, itd., wynika stąd, że każde jednozgłoskowe słowo może być krótkie lub długie, ponieważ akcent gramatyczny na formie języka polskiego (jak później się okaże) oparty nie może znajdować się w jednej sylabie. Jednak, ponieważ sylaby jakiegokolwiek bądź języka nie tylko różnią się co do trwania w czasie, ale i w intonowaniu wyższym lub niższym, tworzącym akcent oratorski (zależny od pojęcia rzeczy i nadający wyrazom większą dobitność), przeto jednozgłoskowe słowa można pod względem miary następującym sposobem uporządkować:

1. długie:

¹⁷³ skancja – kalka niem. *Scansion* (skandowanie); por. przypis 32.

¹⁷⁴ uważając... – rozpatrując zatem każde pojedyncze słowo jako odrębną całość

¹⁷⁵ por. przypis 19 i 142.

¹⁷⁶ W wersji drukowanej słowo „ojczyznę” zamieniono na tożsamą rytmicznie „spokojność”, najprawdopodobniej pod wpływem (lub z zamiarem uniknięcia) nacisków cenzury.

¹⁷⁷ *thesis* i *arsis* – mocne i słabe części taktu (por. przypis 31)

¹⁷⁸ pod względem muzycznym... – akcent językowy odpowiada w muzyce podziałowi na mocne i słabe części taktu (a zatem zyskuje długość, wartość rytmiczną).

a) *nomen* [łac. rzeczownik]: „król”, „bóg”, „pan”, „nić”, „myśl” itp.

b) *verbum* [czasownik]: „czuć”, „grać”, „daj” itp.

c) *adiectivum* [przymiotnik]: „zły”, „rad”, „miły” [?] itp.¹⁷⁹

2. średnie (albo obojętne), to jest krótkie albo długie:

a) *pronomem* [zaimek]: „ja”, „ty”, „ten”, „mój” itp.

b) *adverbium* [przysłówek]: „tam”, „tu”, „gdzie” itp.

c) *interiectio* [wykrzyknik]: „ach!”, „o!” itp.

3. krótkie:

a) *praepositio* [przyimek]: „przez”, „za”, „nad” itp.

b) *coniunctio* [spójnik]: „gdy”, „iż”, „bo” itp.

c) *coniunctiones enclitica*: „-że”, „-eż” itp.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Ten podpunkt (dotyczący przymiotnika) znajduje się tylko w wersji rękopiśmiennej. Trudno jednak znaleźć wytłumaczenie dla takiej zmiany.

¹⁸⁰ Sformułowanie *coniunctiones enclitica* należałoby rozumieć jako „enklitykę spójnikową”, tymczasem nie ma takiego pojęcia gramatycznego (ani w języku polskim, ani w łacinie, do której odnosi się tu Elsner przy określaniu części mowy). „Spójnik” i „enklityka” to terminy z dwóch różnych kategorii: pierwszy oznacza część mowy, a drugi wyraz nieakcentowany, „lecz tworzący całość akcentową z wyrazem poprzedzającym” (*Encyklopedia wiedzy o języku polskim*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s. 78). W języku polskim spójnik nie może być enklityką. Są nią natomiast wymienione przez Elsnera partykuły wzmacniające „-że” oraz „-ż” (a nie, jak wyżej, „-eż”; jednak korekta tego przykładu pozbawiłaby go samogłoski i przez to odebrała mu charakter sylaby, a fragment ten dotyczy akcentowania słów jednosylabowych...). W wersji

d) *neutrum*: „się”¹⁸¹

Rozumie się samo przez się, że kiedy przyimki (np. „przez”, „za” itp.) łączą się z jakimś źródłosłowem (np. „bić”: „zabić”; „byt”: „pobyt”, „odbyt”; „chód”: „obchód”, „odchód”, „pochód”, „przechód”, „przychód”, „rozhód”, „dochód”, „zachód” itp.), tworząc przez to nowy wyraz w znaczeniu umysłowym, wówczas muszą przybierać to tonowanie [tj. akcentowanie], które z przyczyny filozoficznej (jak się to później okaże) wielozgłoskowe wyrazy mieć muszą według gramatycznego akcentu języka.¹⁸²

Ażebym był dobrze zrozumiany, pokażę tę różnicę jednozgłoskowych słów na przykładzie, ograniczając się do wyrazów jednozgłoskowych drugiego rodzaju, które są uważane za długie, gdy na nie pada akcent oratorski. Chcąc np. kogoś pobudzić do odpowiedzi tymi słowami: „łaję cię niesłusznie”, [trzeba zauważyć, że] wyraz „cię” należy do drugiego rodzaju [i] może być użyty przez kompozytora muzyki [na dwa sposoby]:

[51]

drukowanej, w której wszystkie powyższe terminy łacińskie zastąpiono polskimi, ten podpunkt wygląda następująco: „Przyrostki np. że, by, to itp.”. Trzeba jednak stwierdzić, że przywołane tu wyrazy nie są przyrostkami, lecz właśnie enklitykami. Trzymając się konsekwentnie kategorii części mowy, należy uznać je wszystkie za partykuły.

¹⁸¹ W wersji drukowanej *neutrum* zastąpiono polskim słowem „nijakie”. Termin *neutrum* w gramatyce języka łacińskiego oznacza albo rodzaj nijaki, albo (jako *verbum neutrum*) czasownik nieprzechodni (nie tworzący strony biernej). O tym ostatnim znaczeniu wspomina chociażby XIX-wieczna *Gramatyka języka polskiego* większa Antoniego Małeckiego (Lwów 1863), podając również polski odpowiednik jako „słowa [tj. czasowniki] nieprzechodnie czyli nijakie”. Wziąwszy pod uwagę, że wymienione tu przez Elsnera słowo „się” może funkcjonować jako „morfem słowotwórczy, tworzący czasowniki nieprzechodnie” (*Encyklopedia wiedzy o języku polskim, op. cit.*), można tu chyba widzieć nawiązanie do takiego rozumienia *neutrum*. Jednak w kategoriach części mowy wyraz „się” jest zaimkiem zwrotnym.

¹⁸² Ten akapit znajduje się tylko w wersji drukowanej.

1. 
Ła - ję cię nie - słu - sznie.

2. 
Ła - ję cię nie - słu - sznie.

[albo] 
Ła-ję cię nie - słu - sznie.

W pierwszym wyrażeniu muzycznym, gdzie wyraz „cię” [jest] jako sylaba krótka użyty, nie chodzi o osobę poławianą, lecz tylko o słusność [łajania], w drugim zaś wyrażeniu muzycznym [chodzi] o osobę, którą poważono się łajać. Właśnie tak, jakby pobudzający raz chciał namawiać do odpowiedzi osobę niższą od łajającego (np. lokaja, którego pan za uchybienie łajać może), zaś drugi raz (gdzie wyraz „cię” użyty [jest] jako sylaba długa) osobę równą łajającemu, której w żadnej mierze łajać nie wypada. Podłożywszy pod ten sam pomysł melodyczny inne słowa, w których zamiast „cię” znajduje się „się” (wyraz trzeciego rodzaju), okazuje się, że tylko wyrażenie muzyczne pod numerem pierwszym jest dobre, a pod numerem drugim zawsze niezgrabne, co dowodzi wyżej wskazanej różnicy jednozgłoskowych słów pod względem długości i krótkości:

1. 
Lę-kam się ty - ra - na.

2. 
Lę-kam się ty - ra - na.

albo 
Lę-kam się ty - ra - na.

Co do jednozgłoskowych wyrazów i ich użycia w wymawianiu długim lub krótkim język polski jest równy wszystkim żywym językom z przyczyny psychologicznej, dlatego na tym, com teraz mówił, poprzestać mogę. Ważniejszą jest jednak rzeczą mierzenie dwu-, trzy-, cztero- itd. zgłoskowych słów, ponieważ w nich, jak już mówiłem, akcent języka znajdować się musi. Nim jednak do tego przystąpię, poczynić muszę nader ważne uwagi dotyczące akcentu.

Najpierw powtarzam to, com już napisał w pierwszej mojej *Rozprawie o metryczności i rytmiczności języka polskiego*. Trzy są rodzaje akcentów (szczególnie pod względem skandowania), które rozróżnić potrzeba. Pierwszy jest akcent oratorski, który słowo w konstrukcji najważniejsze podkreśla i który w ustach deklamatora wyrazem namiętnym się staje (jeżeli to słowo z pewną modulacją głosu wymawia, która uczucie w tym sensie panujące oznacza). Po drugie akcent języka i po trzecie akcent słowny, które to obydwa najważniejszą sylabę w słowie podkreślają i właściwie gramatyczny akcent stanowią. Akcent ten gramatyczny staje się akcentem języka wtenczas, kiedy podkreślenie najważniejszej sylaby bardziej się na samej budowie języka opiera (jak to jest u Polaków), akcentem zaś słownym nazywa się wtenczas, kiedy podkreślenie tejże sylaby na źródłową sylabę słowa przypada (jak to jest u Niemców), albo też na pewne tonowanie słowu szczególnie właściwe (jak to jest we włoskim i rosyjskim języku). W językach więc, w których do dobrego wymawiania jeszcze gramatyczny akcent (to jest jeden albo obydwa

z wyżej wymienionych) należeć musi, w językach mówię tych już samo tonowanie pewnej sylaby słowa zawiera skancję według akcentu, która przy pewnym tonowaniu słów staje się metryczna, czyli taktowa (ponieważ mocniejsze i słabsze tonowanie łatwo zamienia się w krótką i długą sylabę, i w muzyce nie inaczej, jak przez długość lub krótkość wymówione być może, co jasno wynika z istoty taktu muzycznego).¹⁸³

Po drugie powiedzieć wypada, nim dalsze uwagi o różności i własności tych akcentów poczynię, że wszystkie języki europejskie, w których metryczność pod względem muzycznym użyta być musi (jak w języku niemieckim) albo używana bywa (jak w języku włoskim), lub użyta być może (jak w języku polskim), w porównaniu ze starożytnymi językami są językami akcentowymi i tylko (że tak powiem) iloczynowymi pod względem muzycznym*. A zatem, jak w pierwszej mojej *Rozprawie o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, tak i teraz w [jej] dalszym ciągu, w rozbiorze szczegółowym muzyka (czyli zasada taktu muzycznego w *thesis* i *arsis*) będzie dowodem prozodii języka polskiego, kiedy się okaże, że przyczyna akcentu w wielozgłoskowych wyrazach jest filozoficzna, prawie tak [samo], jak w jednozgłoskowych wyrazach psychologiczna.

Zadziwiającą jest rzeczą, że wszyscy gramatycy polscy o przyczynie tego akcentu milczą i prawie tylko ze zwyczaju mówienia akcent ten wyprowadzają. Zamiast [tego] powinni by przyczynę jego wywieść z formy języka, która stanowi w wielkiej części zewnętrzną jego piękność. J. Mroziński w swoich zasadach gramatyki języka polskiego mówi, „iż nie możemy mieć gramatyki polskiej, dopóki nie będzie poznana część filozoficzna języka naszego, czyli jego wewnętrzna budowa”¹⁸⁴. Właśnie zastanowiwszy się nad głównym prawidłem (że się przedostatnia zgłoska przedłuża), już w mojej *Rozprawie* w roku 1817 napisałem, że „forma języka polskiego przyczynę prawa penultimy zawierająca w żaden sposób uszkodzona być nie może, przez nią bowiem język polski jako polski między słowiańskimi się odznacza i ponieważ w niej po większej

* Według mnie i zapewne według zdania każdego kompozytora muzyki. Języki mające szczególnie gramatyczny akcent, który najważniejszej sylabie w wyrazach z samej przyczyny filozoficznej nadaje długość, są zdaniejsze do liryczno-muzycznej poezji niż starodawne języki warunkowo iloczynowe według liczby lub gatunku samogłoszek. Iloczas zatem, ustalony co do głównych prawideł według akcentu, zważywszy przy tym na skupianie się i potrzebne wybrzmienie spółgłosek dla niejakiego odstopniowania, [tj. rozróżnienia] ma w sobie więcej prawdy logiczno-estetycznej dla wyrażenia uczuć. [W wersji drukowanej ten przypis został pominięty.]

¹⁸³ Od słów „Trzy są rodzaje akcentów...” – cytat z *Rozprawy o metryczności* (por. *Rozprawa o metryczności...*, op. cit.).

¹⁸⁴ Józef Mroziński (1784-1839), *Pierwsze zasady gramatyki języka polskiego*, Warszawa 1822.

części zawiera się piękność i udoskonalenie, do której język może jeszcze (co do prozodii) być zdolny”¹⁸⁵. Jak to rozumiałem i rozumiem z przyczyny filozoficznej, spodziewam się wyjaśnić następującymi ważnymi spostrzeżeniami w przedmiocie akcentu gramatycznego języków.

W językach, które do przypadkowania i czasowania¹⁸⁶ żadnych zaimków (to jest artykuł i *pronomina*)¹⁸⁷ nie potrzebują, sylaba źródłowa (czyli główna) musi (z tych samych psychologicznych przyczyn, które długość i krótkość [wyrazów] jednozgłoskowych wyznaczają) swoje tonowanie pierwotne utracić, ponieważ przez uformowanie (to jest przypadkowanie i czasowanie) w samym wyrazie stosunkowość [tj. odmiana] idei (czyli wyobrażenia) wyrażona zostaje, a w szczególności w rzeczownikach i słowach [czyli czasownikach]. Gdy więc w języku niemieckim np. w wyrazie *Liebe* sylaba *Lie* zatrzymuje swój akcent także w wyrażeniu *der Liebe Sehnsucht* albo *Sehnsucht der Liebe*, zaś w języku polskim w wyrazie „miłość” sylaba „mi” dla wyrażenia stosunkowości przez przypadkowanie w samym wyrazie akcent traci, np. „żądza miłości”¹⁸⁸ (gdzie go sylaba „ło” nabiera) – wtenczas w obydwu językach przyczyną tonowania jest zawsze sens gramatyczny, czy akcent [przypada] na sylabie źródłowej, czy też [zależy] od stosunkowości idei (wyobrażenia). Według prawideł gramatycznych znaczy to prawie to samo, i z tego powodu pod względem muzycznym sylaby te pewną taktowość skutecznie muszą¹⁸⁹, a zatem pod względem prozodii także jako pewna długość i krótkość nie tylko uznane być muszą, lecz i mierzone być mogą.

Jak wielkiej wagi jest w ogólności to spostrzeżenie dla badaczy języków, a w szczególności dla ustalenia zasad prozodii jakiegokolwiek bądź języka, później się okaże, gdy przystąpię do mierzenia i klasyfikowania wielosylabowych wyrazów. Że zaś ta moja uwaga filozoficzna wyżej wymieniona jest rzeczywistą przyczyną akcentu języka polskiego (a nie tylko sam zwyczaj mówienia), dowodzi budowa języka włoskiego.

¹⁸⁵ *Rozprawa o metryczności...*, op. cit. (z niewielkimi zmianami)

¹⁸⁶ przypadkowanie i czasowanie – deklinacja i koniugacja

¹⁸⁷ Chodzi tu o rodzajniki. W wersji drukowanej: „przedimków i zaimków”. *Pronomina* to po łacinie zaimki, natomiast „artykuł” pochodzi z łac. *articulus*, czyli przedimek (rodzajnik). W języku polskim rodzajniki nie występują, ale mogą kojarzyć się z zaimkiem osobowym (jak u Elsnera, być może pod wpływem języka niemieckiego) jako wskaźniki rodzaju gramatycznego rzeczowników, które poprzedzają.

¹⁸⁸ W rękopisie występuje tylko pojedyncze słowo „miłości”, jednak przykład w powyższym kształcie (zaczepnięty z wersji drukowanej, gdzie cały ten fragment przerobiono stylistycznie) bardziej pasuje do przywołanych przed chwilą przykładów niemieckich (bo stanowi ich tłumaczenie).

¹⁸⁹ sylaby te pewną taktowość skutecznie muszą – sylaby te muszą przyjąć pewne wartości rytmiczne, odpowiadające mocnym lub słabym częściom taktu

W języku włoskim używa się do przypadkowania zaimka (artykuł)¹⁹⁰ i dlatego tonowanie gramatyczne w rzeczowniku samym (*nomen*) nie zmienia się (jak [i] w języku niemieckim). Sylaba źródłowa, [...] która przed przypadkowaniem była długa lub krótka, [pozostaje taka i w innych przypadkach], np.: *l'amore – del amore – a l'amore*¹⁹¹ itd. (nawet wówczas, gdy wyraz bywa skrócony w poezji, np. *amor*). Jednak tonowanie gramatyczne zmienia się w słowie (*verbum* [czasownik]) przez czasowanie, do którego zaimek (*pronomen*) nie jest potrzebny, [np.:] *amo, amato, amò*¹⁹² itd.; [dzieje się tak] z tych samych wyżej wymienionych przyczyn, co w języku polskim. A zatem akcent w języku polskim, gdzie przedostatnia sylaba w dwu-, trzy-, cztero- itd. zgłoskowych wyrazach przedłużyć się może, nie tylko wynika z jakiegoś zwyczaju mówienia przodków, lecz z sensu gramatycznego (tak jak w języku niemieckim i włoskim), na którym jedynie pewna metryczność zasadzać się może. Tylko on [sens gramatyczny] rzeczywistą długość sylabom w wyrazach dwu-, trzy- i czterozgłoskowych nadaje pod względem muzycznym, ponieważ taka sylaba akcentowana zawsze dobrą [mocną] część taktu zajmuje, chociaż by inna zgłoska z przyczyny akcentu oratorskiego nie tylko miała wyższe tonowanie, ale nawet co do kształtu nutę większej wartości.

Któż nie zauważył, że wówczas, kiedy dwuzgłoskowym wyrazem się zapytujemy, druga (to jest ostatnia) sylaba tak krótko, jak z powodu akcentu należącego do sylaby pierwszej, żadnym sposobem wymówiona być nie może? Przeciwnie, dłużej niż zwykle, także z przyczyny psychologicznej bywa wytrzymywana, tak dalece, że namiętnie pytający się mówca i aktor używa pewnego tonowania, na którym język odpoczywać się zdaje, oczekując niby odpowiedzi, przez co [ta] druga sylaba mniemaną długość zyskuje. Analizując następujące zapytanie z figurą powtórzenia: „czy nie słyszysz? słyszysz?”¹⁹³, nie można jej tego tonowania, o jakim mówię, odmówić: $\cup \cup - - ? - \acute{ } ?$, co muzyk następującym sposobem wyrazić musi:

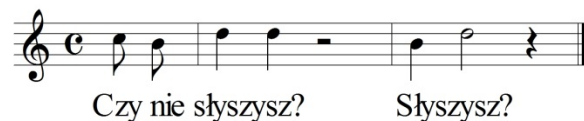
[53]

¹⁹⁰ rodzajnik; por. wyżej

¹⁹¹ „miłość” (mianownik), „miłości” (dopełniacz), „miłości” (celownik)

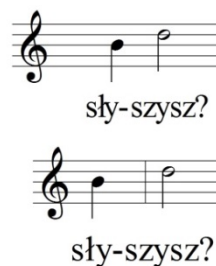
¹⁹² różne formy włoskiego czasownika *amare* („kochać”): *amo* (1 os. l. poj. cz. ter.), *amato* (3. forma, imiesłów bierny; wpisana tu w rękopisie forma *amaro* chyba nie istnieje), *amò* (3 os. l. poj. cz. prze.)

¹⁹³ Taki przykład podaje wersja drukowana i wydaje się on tu słuszny ze względu na wspomniane powtórzenie. Bez kontekstu trudno jednoznacznie określić sens tak zadanego pytania. W rękopisie wygląda ono następująco: „czy nie słyszysz? słyszeć?”; jednak w kolejnych przykładach już bez wątplenia znajduje się słowo „słyszysz”.



Tym sposobem druga nuta $\leq \Upsilon$ w powtórzonym zapytaniu ma nie tylko wyższe, ale i dłuższe tonowanie, i zgłosce mniemaną długość nadaje, tak jednak, że pierwsza sylaba w mierze taktu (czyli w metrum) zachowuje prawo swojej istotnej długości, jaka jej [się] według gramatycznego akcentu należy. Bowiem jakkolwiek przez podniesienie i mocniejsze uderzenie zła [słaba] część taktu (*arsis*) wywyższona być może, [jednak] długość jej [...] zawsze [będzie] tylko pozorna wobec budowy taktu muzycznego. I kompozytor zanadto by chciał dobrze, gdyby zamiast [pierwszym poniższym sposobem] deklamował [drugim]:

[54]



Byłoby to grzechem przeciw duchowi języka polskiego – nie użyciem kunsztownym, lecz przesadą. Taką różnicę między akcentem gramatycznym i oratorskim powinien kompozytor zawsze mieć przed oczami i na to zwracać uwagę, że w językach mających akcent gramatyczny akcent oratorski tylko wyrazom jednozgłoskowym drugiego rodzaju nadać może rzeczywistą długość, zaś wyrazom wielozgłoskowym znów tylko kunsztowną [sztuczną].

Z tego wynika, że szóstą regułą w *Gramatyce* x. Kopczyńskiego („Na odległego wołając, przedłuża się ostatnia sylaba, np. Janie, matko, dobrodzieju”)¹⁹⁴ nie może być iloczynowa. Pierwszym i najgłówniejszym prawidłem iloczynowym języka polskiego jest to, że przedostatnia zgłoska w wyrazach wielozgłoskowych jest długa. A ponieważ prozodia (to jest rozróżnienie sylab pod względem muzycznym w jednym wyrazie) nie może być wymyślona (wynaleziona) lub naśladowana, lecz sama przez się wypływać powinna z wymowy zgadzającej się z duchem języka i służącej jedynie do metryczności – prawidło to musi być także zasadą wyprowadzania dalszych prawideł iloczynowych języka polskiego. Nim to uczynię, czuję się przymuszony uprzedzić rozbiór ten niektórymi uwagami nad materiałem metrycznym w ogólności, a w szczególności co do języka polskiego. [Robię tak], ażeby oprócz [następujących] tonokroków: trochej – $\cup \leq \infty$, amfibrach $\cup - \cup \infty \leq \infty$

i peon trzeci $\cup \cup - \cup \infty \infty \leq \infty$, łatwo przez każdego mającego ucho muzyczne w języku polskim rozpoznawanych, [pozwolić] poznać najpierw wszystkie tonokroki formujące materiał metryczny, a w szczególności te, które język polski jeszcze przyjąć może, jak też i te, które się prawidłu pierwszemu przeciwne być zdają. Uwagi moje pod kątem języka polskiego i pod kątem jego prozodii są uwagami kompozytora muzyki, zatem także sposobem muzycznym materiał ten pokazać, oznaczyć i tłumaczyć muszę.

Tonokrok (miara) w poezji jest pewną liczbą sylab, które między sobą znowu mają pewną proporcję długości i krótkości trwania w czasie. Pod tym względem, jako figura w czasie, tonokrok jest prawie tym samym w poezji, co krok w tańcu i takt pojedynczy w muzyce. W układzie i tłumaczeniu kroków tańca zasadą jest chód zwyczajny, w którym dwa wstępy czynią jeden krok. Wstępy w tym kroku mogą być tak samo mocne, to jest potrzebować równy czas trwania (– –) albo jeden wstęp może być mocniejszy, czyli potrzebować proporcjonalnie więcej czasu

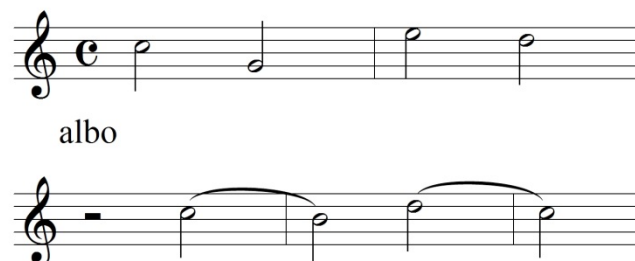
¹⁹⁴ Onufry Kopczyński (ksiądz, 1735–1817), *Grammatyka języka polskiego: dzieło pozgonne*, Warszawa 1817, s. 32. Jest to ostatnia z reguł dotyczących akcentu w języku polskim (cz.I § 4 *O iloczynie*).

trwania od drugiego (– ∪) itd. Pod tym względem powiedzieć by można, że mowa w poezji jest niejako tańcem sylab. Jednym słowem, wstępy i krok w tańcu to są w poezji sylaby i tonokroki, a w muzyce nuty i takt.¹⁹⁵

1. W dwuzgłoskowych wyrazach znajdują się następujące tonokroki¹⁹⁶:

a) spondej – – ≤ ≤, wyraz, z dwóch sylab długich [złożony]

[55]



b) pirrychej ∪ ∪ ≤ ≤, wyraz z dwóch sylab krótkich [złożony]

[56]

¹⁹⁵ W tym miejscu kończy się pierwsza część wersji drukowanej. Dalszy odcinek rękopisu omówiono w następującym przypisie: „Tu następuje w rękopisie ustęp drugi: tłumaczenie tonokroków greckich i łacińskich sposobem muzycznym. Autor, przechodząc [przez] wszelkie rodzaje metrów, dokładnie pokazuje, jak rozlicznym sposobem w muzyce zastosować je można i jedne drugimi zastąpić na zasadzie natury taktu muzycznego. Pokazując sposobność języka polskiego do miar wszystkich i łatwość w zastosowaniu ich do muzyki, znosi mniemanie poetów o niepodobieństwie nagięcia mowy naszej do wszelkiego rodzaju wierszy miarowych, i mającemu objaśniać je swym sposobem kompozytorowi toruje drogę, o ile metryczność nasunąć by mu mogła trudności. Ustęp ten, obchodzący zarówno poetów, jak muzyków, zmuszeni jesteśmy pominąć z powodu zbyt wielkiej rozciągłości jego”.

¹⁹⁶ Elsner nazywa kolejno wymieniane stopy metryczne terminami łacińskimi. Zgodnie z zasadą przyjętą w całym opracowaniu nazwy te zostały zamienione na polskie odpowiedniki (na podstawie *Słownika terminów literackich*, *op. cit.*).

Leggiero



albo



- c) trochej¹⁹⁷ – $\cup \leq \infty$, wyraz, gdzie pierwsza sylaba jest długa, a druga krótka

[57]

Allegretto / Andantino



- d) jamb $\cup - \infty \leq$, wyraz, gdzie pierwsza sylaba jest krótka, a druga długa

[58]

¹⁹⁷ albo chorej

Allegretto / Andantino / Animato



2. W trzyzgłoskowych wyrazach znajdują się tonokroki następujące:

a) trybrach $\cup \cup \cup \infty \infty \infty$, wyraz z trzech sylab krótkich [złożony]

[59]



b) molos $- - - \leq \leq \leq$, wyraz z trzech sylab długich [złożony]

[60]

Religioso



[w rękopisie niezrozumiałe łuki łączące:
drugą nutę z pierwszą w drugim takcie,
trzecią z drugą w drugim takcie
oraz trzy pierwsze nuty]

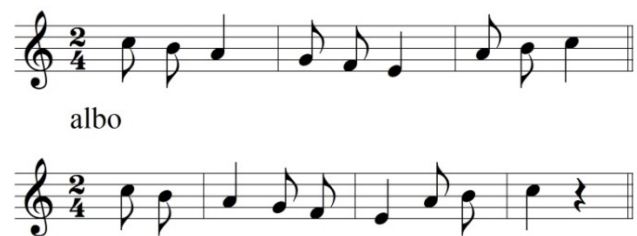
- c) daktyl – $\cup \cup \leq \infty \infty$, wyraz, który się składa z jednej długiej sylaby i dwóch krótkich*

[61]



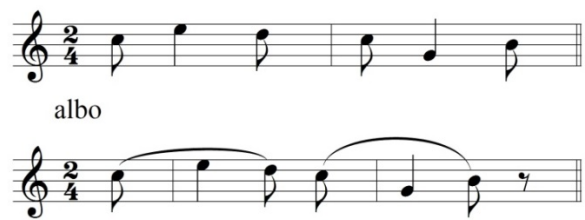
- d) anapest $\cup \cup - \infty \infty \leq$, wyraz, który się składa z dwóch krótkich i jednej długiej sylaby; jest to niejako daktyl odwrócony

[62]



- e) amfibrach $\cup - \cup \infty \leq \infty$, wyraz składający się z pierwszej krótkiej, drugiej długiej [i] trzeciej krótkiej sylaby

[63]



- f) amfimacer albo kretyk $- \cup - \leq \infty \leq$, wyraz składający się z jednej długiej, drugiej krótkiej i znowu długiej sylaby

[64]



albo

g) antybakchej¹⁹⁸ – – ∪ ≤ ≤ ∞, wyraz z dwóch długich i jednej krótkiej sylaby złożony

[65]



albo

h) bakchej ∪ – – ∞ ≤ ≤, wyraz z jednej krótkiej i następnie dwóch długich sylab się składający

[66]

* Są dwa gatunki daktyli: ten tu pokazany nazywa się żeńskim, [a] drugi ∪ ∪ ∪, który się w muzyce wyraża ∞ ∞ ∞ albo ∞. ♣ ∞, nazywa się lekkim, o czym później.

** Peon w ogólności jest to tonokrok [złożony] z trzech sylab krótkich i jednej długiej w różnych formach, tak jak epitryt z trzech sylab długich z jedną krótką sylabą.

¹⁹⁸ albo palimbakchej



3. W czterozgłoskowych znowu wyrazach znajdują się tonokroki następujące:

a) peon I** – $\cup \cup \cup \leq \infty \infty \infty$, wyraz mający pierwszą sylabę długą i następnie trzy krótkie

[67]



b) peon II $\cup - \cup \cup \infty \leq \infty \infty$, wyraz mający pierwszą sylabę krótką, drugą długą, trzecią i czwartą krótką

[68]



albo



c) peon III $\cup \cup - \cup \infty \infty \leq \infty$, mający pierwsze dwie krótkie, trzecią długą i czwartą znowu krótką

[69]



albo



d) peon IV $\cup \cup \cup - \infty \infty \infty \leq$, mający trzy pierwsze krótkie, a [potem] jedną długą

[70]



albo



- e) epitryt I $\cup - - - \infty \leq \leq$, jedna krótka (to jest pierwsza) z trzema długimi sylabami

[71]



albo



- f) epitryt II $- \cup - - \leq \infty \leq \leq$, [gdzie] druga sylaba w wyrazie jest krótka, a reszta długie

[72]



g) epitryt III – – ∪ – ≤ ≤ ∞ ≤, trzecia krótka, reszta długie

[73]



h) epitryt IV – – – ∪ ≤ ≤ ≤ ∞, czwarta krótka, trzy pierwsze długie

[74]



i) jonik opadający – – ∪ ∪ ≤ ≤ ∞ ∞, [który] ma pierwsze dwie długie [a] drugie dwie krótkie

[75]



j) jonik wzrastający ∪ ∪ – – ∞ ∞ ≤ ≤, [który] ma pierwsze dwie krótkie a ostatnie długie

[76]



k) chorijamb $- \cup \cup - \leq \infty \infty \leq$, pierwsza sylaba długa, druga i trzecia krótka, a czwarta znowu długa

[77]



l) antyspast $\cup - - \cup \infty \leq \leq \infty$, pierwsza i czwarta krótka, a druga i trzecia długa

[78]



m) proceleusmatyk $\cup \cup \cup \cup \infty \infty \infty \infty$, cztery krótkie sylaby w jednym rytmie i w jednym takcie

[79]



n) dyspondej $- - - - \leq \leq \leq \leq$, cztery długie sylaby w jednym wymiarze

[80]



o) dytrochej¹⁹⁹ – ∪ – ∪ ≤ ∞ ≤ ∞, podwójny trochej w jednym wyrazie

[81]



albo



p) dyjamb ∪ – ∪ – ∞ ≤ ∞ ≤, podwójny jamb w jednym wyrazie i w jednym takcie

[82]

¹⁹⁹ albo dychorej



albo



Tonokroki w pisowni muzycznej dzięki nutom więcej już różnorodności i pewności nabierają, ponieważ w pisaniu metrycznym jednakowo oznacza się długość i krótkość sylab. To się tym bardziej jeszcze okazać musi, gdy te tonokroki jako rytmy muzyczne jednego taktu przedstawione będą, nie tylko pod kątem rytmicznym, lecz i [z] melodycznym upiększeniem. W taki sposób przedstawiam tylko niektóre tonokroki, a w szczególności najpierw te, które są właściwe językowi polskiemu, jak np.:

trochej – $\cup \leq \infty$ w wyrazach dwuzgłoskowych (np. „kochać”)*
[83]

* Nuty pod [literą] A są prostymi częściami taktu, [zaś] pod B melizmatami (to jest figurami melodycznymi).

A.

B.

amfibrach $\cup - \cup^{\infty} \leq^{\infty}$ w wyrazach trzygłoskowych (np. „ojczyznę”)

[84]

A.

B.

To jest prawie cały znany dotąd materiał metryczny języka polskiego zgodnie z pierwszym prawidłem (tak, jak to [wcześniej] wytłumaczyłem)²⁰⁰, wyjąwszy wyrazy pięcio- [i] sześćzłogłowe, w których sylaby przed penultimą²⁰¹ według upodobania,

²⁰⁰ por. s. 110: „Pierwszym i najgłówniejszym prawidłem iloczynowym języka polskiego jest to, że przedostatnia zgłoska w wyrazach wielozgłoskowych jest długa.”

²⁰¹ penultima – (z łac.) przedostatnia (określenie położenia sylaby akcentowanej w wyrazach polskich)

usprawiedliwionego przez *numerum* mowy²⁰² i dozwolonego przez główne zasady prozodii, tonowane być mogą. Że zatem język polski do metrycznych wierszy jest zdolny, dowiódł już W. K. Profesor Brodziński²⁰³ w przykładach swoich do mojej *Rozprawy o metryczności i rytmiczności języka polskiego**.

Po drugie, jak się okaże, ten materiał metryczny, mający w sobie wszystkie trzy rodzaje metrum (to jest trocheiczne, spondeiczne i molosyczne), jest prawie najważniejszą częścią metryki, bo przezeń niejako w mieszanu się różnoglobkowych wyrazów itd. ta nawet część metryczności, której dotąd brakowało językowi polskiemu, że tak powiem kunsztownie [tj. sztucznie] zastąpiona być może. Mówię: kunsztownie, bo chociaż akcent gramatyczny długość zgłoski oznacza, jednak, jak długa ta lub owa sylaba w wyrazie dwu-, trzy-, czteroglobkowym być ma, dopiero skutecznia rodzaj metrum (bez względu na stopień prędkości lub powolności, którego ta lub owa namiętność wymagać by mogła). Metrum to samo znaczy w poezji, co takt w muzyce, gdzie jakość wartości nuty w takcie²⁰⁴ skutecznia rodzaj taktu bez względu na ruch prędszy lub powolniejszy (to jest w muzyce bez względu na *andante*, *allegro* itd.). Jaśniej to pokaże np. wiersz następujący**:

Chwalcie Pana z dobroci jego nieprzebranej

* Gdzie wyrazy jednozgłoskowe, i to jeszcze nie według pomniejszych zasad prozodii języka polskiego, użyte były. Tok wiersza się tylko układał według akcentu gramatycznego sposobem prostym. [Elsner ma tu na myśli prawdopodobnie brak odniesień we wspomnianych poezjach Brodzińskiego do omawianego tu wcześniej akcentu oratorskiego.]

** Sylabę średnią oznaczać będę krzyżykiem +.

²⁰² *numerus* – rytm języka (por. przypis 17); *numerum* to forma gramatyczna biernika rzeczownika *numerus* (właściwa tutaj, bo „usprawiedliwione przez” łączy się z biernikiem).

²⁰³ W. K. Profesor Brodziński – Wielmożny Kazimierz Profesor Brodziński; szyk wyrazów jest przykładem pochodzącej z łaciny i spotykanej do dziś formy grzecznościowej, w której tytuł umieszcza się między imieniem i nazwiskiem (a nie przed imieniem, jak to zwykle bywa).

²⁰⁴ jakość wartości nuty w taktie – podstawa miary taktowej (czyli dolna liczba oznaczenia taktowego, jednostka miarowa taktu).

[Wiersz ten jest] mierzony przez wszystkie trzy metra, do których by jeszcze dodać można czwarte, to jest metrum trocheiczno-spondeiczne (tak jak w muzyce mamy takty składane, np. takt 6/8). Nadając wyżej pokazanemu wierszowi najpierw metrum trocheiczne, szereg tych sylab uzyska następującą jakość długości w sylabach akcentowanych i w sylabach drugiego rzędu zależnie od intencji poety:

$\text{— } \cup \quad \text{— } \cup \quad \cup \quad \text{— } \cup \quad \text{— } \cup \quad \text{— } \cup \quad \text{— } \cup$
 [w rękopisie jedna różnica, chyba pomyłka: $\text{— } \cup \quad \cup \cup \quad \cup \quad \text{— } \cup \quad \text{— } \cup \quad \text{— } \cup \quad \text{— } \cup$]
 Chwalcie Pana z dobroci jego nieprzebranej
 $3/8 \leq \infty \mid \infty \infty \quad \infty \mid \leq \infty \mid \leq \infty \mid \leq \infty \mid \leq \infty$

po drugie, metrum spondeiczne:

$\text{— } \text{— } \cup \quad \cup \quad \text{— } \text{— } \text{— } \text{— } \text{— } \text{— } \text{— } \text{— }$
 Chwalcie Pana z dobroci jego nieprzebranej
 $2/4 \leq \leq \mid \leq \infty \quad \infty \mid \leq \leq \mid \leq \leq \mid \leq \leq \mid \leq \leq$
 albo $\leq \leq \mid \Upsilon \leq$
 albo $\infty \quad \infty \leq \mid \infty \Lambda$

po trzecie, metrum molosyczne:

$\text{— } \cup \quad \text{— } \cup \quad \cup \quad \text{— } \cup \quad \text{— } \cup \quad + \quad \cup \quad \text{— } \cup$
 Chwalcie Pana z dobroci jego nieprzebranej
 $3/4 \quad \Upsilon \leq \mid \leq \infty \quad \leq \mid \Upsilon \leq \mid \leq \infty \quad \infty \quad \infty \mid \leq \infty$
 albo $\leq \infty \quad \infty \quad \infty \mid \Upsilon \leq$
 albo $\leq \infty \infty \infty \mid \Upsilon \leq \mid \leq \infty$

po czwarte, metrum trocheiczno-spondeiczne*:

Chwalcie Pana z dobroci jego nieprzebranej
 $6/8 \leq \infty \infty \clubsuit \infty \leq \infty \infty \clubsuit \clubsuit \leq \infty$
 albo $\infty \infty \mid \infty \clubsuit \clubsuit \infty \clubsuit \clubsuit \mid \leq \infty \infty \clubsuit$
 $\infty \infty \mid \leq \leq \infty \leq \infty \infty \clubsuit \clubsuit \clubsuit \mid \leq \infty$
 $\leq \clubsuit \clubsuit \clubsuit \leq \infty \mid \infty \infty$

Chociaż się zdadność języka polskiego do wierszy metrycznych na przykładzie jednego wiersza bardziej przez muzykę pokaże (to jest przez nuty jako rytmy w jednym takcie, czyli figury czasu w przebiegu taktów prostych, nieprostych i składanych) niż przez sylaby w jednym tonokroku (to jest przez metrum), jednak z tego wynika, że ta zdadność wystarcza, ażeby nadać przy różnaitości wierszom i strofom jednść potrzebną, gdy wykonane z muzyką, to jest śpiewane być mają.²⁰⁵ Poeci niemieccy prawie aż do naszego wieku z podobnego tylko materiału układali swoje wiersze metryczne. Pisali wiersze w toku jambicznym lub trocheicznym i daktylicznym, i naśladowali już greckich i rzymskich poetów w heksametrach itd. Że język polski w tym [zakresie] tyle ma zdadności metrycznej, co język niemiecki, jest rzeczą już po części przez pierwszą *Rozprawę* i przez przykłady P. Brodzińskiego dowiedzioną. [Fakt,] że u nas poeci nasi na to dotąd mało zważali, łatwo sobie wytłumaczyć można, bo opera polska, która ścisłego połączenia poezji z muzyką wymaga, dopiero powstała za naszych czasów. Z postępowania w operze

* Gdyby już było zamiarem moim napisać metrykę [tj. rozprawę o metryce], musiałbym udowodnić istnienie tego rodzaju metrum; lecz tymczasem przyjmuję je tylko, ponieważ staram się sposobem muzycznym bardziej niż metrycznym zdadność języka polskiego dla wierszy miarowych pokazać.

²⁰⁵ „Jedność” i „różnaitość” jako pożądane cechy dzieła sztuki pojawiły się już na kartach *Rozprawy o metryczności*. Można je także odnaleźć w wielu pracach estetycznych współczesnych Elsnerowi. Możliwe, że były używane pod wpływem pozytywistycznej filozofii Leibniza, który kluczowe dla siebie pojęcie harmonii definiował jako „jedność w różnaitości” (*unitas in varietate*; por. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Elementa Verae Pietatis, Sive De Amore Dei Super Omnia*, 1679?).

co do muzyki i śpiewu także poezja liryczno-dramatyczna pod tym względem doskonalić się będzie; lecz nie będzie jej potrzeba wyszukiwać rymów jednozgłoskowych [pod pozorem], jakoby tylko w takich zakończeniach męskich poezja z muzyką ściśle połączona być mogła. Chociaż *numerus* [tj. rytm] mowy polskiej w poważnym wyrażeniu nie może sprzyjać męskiemu zakończeniu, jednak to wcale kłopotać nie powinno kompozytora myślącego i obeznanego z materiałem metrycznym swego języka, ponieważ łatwo zakończenie żeńskie wierszy zmienić na zakończenie męskie, kiedy jego [kompozytora] pomysł muzyczny tego wymagać będzie. Pokazałem to [już], mówiąc o zakończeniach rytmiczno-taktowych okresów lub części okresów, a także każdy się o tym w partyturach oper włoskich, niemieckich i francuskich oryginalnie skomponowanych przekonać może.

To, co kompozytorzy w języku niemieckim, a nawet i francuskim czynią dla zaokrąglenia okresów itd. – gdzie często w zakończeniu żeńskim ostatnia sylaba ma się do przedostatniej [tak], jak 4 do 1, a nawet i 8 do 1, tak iż ta ostatnia zgłoska w mowie zwyczajnej prawie jakby opuszczana bywa – miałoby być poważną przeszkodą [dla metryczności] w języku polskim? [W języku], gdzie po pierwsze, słowo tak się wymawia, jak się pisze, po drugie, nie ma elizji²⁰⁶ (to jest, gdzie się żadnej sylaby nie opuszcza), i gdzie po trzecie, właśnie każda sylaba, czy to akcentowana, czy nie, z pewnym dźwiękiem wymawiać się musi? – Są to wymówki kompozytorów nieobeznanych z zasadami estetycznymi swojej sztuki i poetów, którzy, nie chcąc się pod tym względem zastosować do muzyki, mniemają, że już [jej] zadośćuczynili, kiedy swoje myśli ośmiozgłoskowymi wierszami wykładają lub jednozgłoskowymi wyrazami rymują. Z tego wnioskować można, że nawet pierwsze elementy metryczności języka polskiego mało znają lub używać ich nie umieją. Przysposabianie za własne tego, co jest w języku francuskim i niemieckim dobre, i prawie konieczne (np. toku jambicznego), i zbytnie uganianie się za zakończeniami męskimi przeciwnymi językowi polskiemu – jest to wielkie uchybienie przeciw mowie ojczystej, która oprócz płynności melodycznej nie ustępuje w zdatności metrycznej żadnemu językowi żywemu, jak się to z dalszej analizy pozostałych tonokroków w porównaniu z polskimi wyrazami ujawni.

²⁰⁶ elizja – „wyrzutnia końcowa polegająca na opuszczeniu stojącej w wygłosie [czyli w zakończeniu – J.D.] samogłoski pierwszego wyrazu” (*Słownik terminów literackich, op. cit.*).

Oprócz trocheja ($- \cup \leq \infty$) pozostają jeszcze tonokroki: pirrychej ($\cup \cup \leq \leq$, wyraz dwuzgłoskowy [złożony] z dwóch sylab krótkich), spondej ($- - \leq \leq$, [złożony] z dwóch długich [syllab]) i jamb ($\cup - \infty \leq$, [złożony] z jednej krótkiej, a drugiej długiej sylaby). Pirrychej $\cup \cup \leq \leq$ najbardziej używany bywa w mieszaninie z innymi tonokrokami, i język polski ma dosyć [dużo] wyrazów dwuzgłoskowych, które krótko się wymawiać i w metrach używać mogą, jak np.: $\cup \cup$, „ile”, „tyle”, „moje”, „twoje” i [wszystkie inne], które tylko są trochejami, kiedy nabierają akcentu oratorskiego.

Spondej $- - \leq \leq$ także wcale nie sprzeciwia się językowi polskiemu, jak się okazało z tego, co o dobrych czasach taktów składanych mówiłem. Po drugie, chociaż akcent języka tworzy różnicę sylab, jednak znajdują się wyrazy, w których druga sylaba wymaga wypłynięcia głosu (*messa di voce*) przy wymawianiu zgłosek wyraz kończących²⁰⁷, jak np. „mocarstwo”, „jestestwo” itp. Przez to [wyrazy te] jak spondeje wymawiane być muszą, zwłaszcza, że język polski w przypadkowaniu [tj. deklinacji], czasowaniu [tj. koniugacji], tworzeniu wyrazów (zwykle) i w sylabizowaniu prawie zawsze opiera się na samogłoskach. W końcu, dla kompozytora trocheje takie, jakich język polski ma wiele, służyć mogą za spondeje, np. „nieszczęść”, „mnóstwo” albo nawet:

[86]



²⁰⁷ *messa di voce* – technika wokalna, polegająca na stopniowym zwiększaniu, a następnie zmniejszaniu dynamiki (*crescendo* i *diminuendo*) na długim dźwięku o stałej wysokości; tutaj chodzi prawdopodobnie o szczególne wzmocnienie dynamiczne przedostatniej, akcentowanej sylaby (związane z dużą liczbą spółgłosek) oraz szczególne osłabienie ostatniej.

Pozostaje jeszcze jamb $\cup - \infty \leq$; tonokrok ten istotnie sprzeciwia się zasadzie penultimy, a akcent oratorski (choć np. w pytaniu itd. ostatnią sylabę podnosi) takiej sylabie nadać może tylko pozorną długość, to jest niejako rytmiczną, ale nie metryczną²⁰⁸. Co do metryki, czyli nauki taktu, wszystko jedno, czy w takcie z jednym dobrym czasem piosenka zaczynać się będzie z uderzeniem, czy podniesieniem ręki²⁰⁹: w pierwszym przypadku będzie piosenka [utrzymana] w toku trocheicznym, a w drugim w toku jambicznym (czyli w trocheicznym z anakruzą²¹⁰, to jest, pod względem muzycznym, z jedną nutą przedtaktu):

$$\cup - | \cup - | \cup - | \cup$$

poznałem błędy moje

$$\begin{array}{ccccccc} 3/8 & \infty & \leq & | & \infty & \leq & | & \infty & \leq & | & \infty \\ & \infty & | & \leq & \infty & | & \leq & \infty & | & \leq & \infty \end{array}$$

Lecz czym innym jest takt w metrum [muzycznym], a czym innym tonokrok w toku metrycznym [wiersza]. Tonokrok każdy jako figura w czasie, która w poezji czuć się daje, w tańcu przez wstępy²¹¹ jakby słyszana się wydaje, a w muzyce stanowi [o tym], że dźwięki figurę z samych chwil czasu złożoną ożywiają albo [że] rytm w pojedynczym takcie ma pewną cechę charakterystyczną. I tak np. mówi się ogólnie: pirrychej $\cup \cup \leq \leq$ [czyli] „biegacz”, spondej $- - \leq \leq$ [czyli] „krok”, trochej $- \cup \leq \infty$ [czyli] „toczący się”, jamb $\cup - \infty \leq$ [czyli]

²⁰⁸ długość rytmiczna i długość metryczna sylaby – określony czas trwania sylaby (wartość rytmiczna) oraz jej pozycja jako sylaby akcentowanej

²⁰⁹ z uderzeniem... – na mocnej, czy na słabej części taktu

²¹⁰ anakruza – poprzedzające pierwszą sylabę akcentowaną „dodatkowe”, nieakcentowane zgłoski na początku wersu, nie wliczające się do rachunku stóp. Termin ten zaczerpnięto z teorii muzyki, gdzie oznaczał przedtakt (por. *Słownik terminów literackich*, op. cit.).

²¹¹ kroki; prawdopodobnie zapożyczenie z niemieckiego

„porywający się” itd.²¹² Dawni znowu nauczyciele muzyki (jak Spiess w swoim traktacie o kompozycji muzycznej [z] 1746 [r.])²¹³ pisali, że spondej, to jest tok spondeiczny w muzyce (czyli takt z dwoma dobrymi czasami, np. czteroćwierćnotowy 4/4 albo C ²¹⁴, gdzie używanie dwóch półnut jako figury w takcie będzie najgłówniejszym rytmem) przystoi poważności i nabożności, pirrychej – wesołości, jamb – wesołości namiętnej, trochej – spokojności, trochej na zmianę z jambem – w ogóle namiętności itd.²¹⁵ Z tej przyczyny jamb [złożony] z dwóch jednozgłoskowych wyrazów (jak np. „tak chce” albo „twój pan” $\cup - \infty \lesssim$) jako tonokrok nie może być zastąpiony, bo w jednym wyrazie sylaby mają pewne spojenie (to jest *portamento di voce*)²¹⁶, które się przez [takie] zastąpienie zatraci. Że zaś ten tonokrok pod względem muzycznym także jest bardzo potrzebny dla nadania większej różnorodności nie tylko szeregowi, czyli tokowi metrycznemu lub taktowemu, lecz i dla samych pomysłów muzycznych – pokazują następujące przykłady:

²¹² Podane tu przez Elsnera tłumaczenie nazw wybranych stóp metrycznych jest według dzisiejszej wiedzy w większości błędne. Trudno stwierdzić, skąd autor zaczerpnął takie słowa. Wyraz „pirrychej” pochodzi od nazwy greckiego tańca wojennego. „Spondej” był nazwą rytualnej libacji. „Trochej” rzeczywiście oznacza „toczący się”, ale „jamb” wiąże się z postacią pomniejszej bogini Iambe, tworzącej satyryczne wiersze w celu rozbawienia Demeter po stracie córki.

²¹³ Meinrad Spieß (1683-1761, niemiecki kompozytor), *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus*, Augsburg 1745

²¹⁴ Prawdopodobnie chodzi tu raczej o symbol C (*alla breve*).

²¹⁵ Porównanie z oryginalnym tekstem Spießa nasuwa pewne wątpliwości co do dokładności Elsnerowskiego tłumaczenia. Pirrychej bowiem jest tam opisany jako „przydatny do spraw przelotnych i związanych z wojną” (to być może wpływ pierwotnego znaczenia tego terminu), jamb „do rzeczy umiarkowanie wesołych”, a trochej „wprawdzie do satyry, ale dość niewinnej, nie na serio zjadliwej”. Co do połączenia trochejów z jambami Spieß stwierdza tylko, że jest wykorzystywane szczególnie chętnie w menuetach (por. M. Spieß, *op. cit.*).

²¹⁶ właściwie *portamento della voce* – z włoskiego „przeniesienie głosu”; płynne, stopniowe przejście między dźwiękami. W odniesieniu do języka może oznaczać wypowiedzianie dwóch słów (jak w powyższych przykładach) jako całości intonacyjnych, łączenie ich ze sobą.

A.

B.

Że ten tonokrok znajdować się nie może w jednym dwuzgłoskowym wyrazie z powodu penultimy jako akcentu języka polskiego, rozumie się samo przez się. Po drugie, jest koniecznością, żeby tonokroki, które w wyrazach polskich się znajdują i znajdować się mogą, czerpane były z takiej wymowy, która się z głównym prawidłem prozodii polskiej zgadza i która pod względem gramatycznym zawsze usprawiedliwiona być

może – inaczej mowa polska utraciłaby znamię różniące ją od [innych] języków słowiańskich. A zatem, [wśród stóp metrycznych obecnych w języku polskim według powyższych zasad], tonokroku jamba $\cup - \infty \leq$ brakuje; lecz dalsza analiza pokaże, jakim sposobem i ten tonokrok w jednym wyrazie nie będzie obcy językowi polskiemu.

W wyrazach trzyzgłoskowych oprócz amfibracha $\cup - \cup \infty \leq \infty$ są jeszcze następujące tonokroki: najpierw antybakchej $- - \cup \leq \leq \infty$ i bakchej $\cup - - \infty \leq \leq$. Wiele jest trzyzgłoskowych wyrazów, które, w niczym nie ubliżając akcentowi języka, jako bakchej i antybakchej wymawiane bywają, jak się okaże i w muzyce potwierdzi np. w następującym pomysle:

[88]



Z tego powodu te tonokroki język polski w prozodii swojej przyjąć powinien. Któż by nie poczuł różnicy między wyrazami „ubogi” $\cup - \cup$, „bogaty” $\cup - \cup$ i „szczęśliwy” $- - \cup$? Wyrazy „ubogi” i „bogaty” są amfibrachami czystymi, lecz wyraz „szczęśliwy” wymaga niejako tonowania jak antybakchej. To samo tyczy się następujących wyrazów: „kształtowny” wymawia się inaczej niż „urodny”, „przewaga” inaczej niż „uwaga”, „współuczeń” inaczej niż „uczony” itd. Prawie to samo powiedzieć można o bakcheju w użyciu z innymi tonokrokami. [O tym] zaś, że język polski ma i takie tonowanie w wyrazach trzyzgłoskowych, przekonują niektóre wyrazy, jak „mocarstwo”, „oziębłość”, „opatrzeń”, „zgromadzeń” itp.

Trybrach, składający się z trzech sylab krótkich $\cup \cup \cup \infty \infty \infty$, w samym toku [wiersza] najczęściej użyty bywa w mieszaniu sylab (jak pirrychej $\cup \cup \leq \leq$). Język polski ma dosyć [dużo] wyrazów pięciozgłoskowych, gdzie trzy pierwsze [zgłoski] z powodu penultimy można

wymawiać krótko, [np.] „zadowolony” $\cup \cup \cup - \cup$ itd. W końcu, dodawszy do wyrazów dwuzgłoskowych krótkich ([np.] „wiele”, „ile” itd.) jeszcze jakiś dorostek²¹⁷ – który z przyczyny psychologicznej nie może być [niczym innym], niż tylko sylabą krótką (np. „ileżby” itd.) – [uzyskujemy] tonokrok ten [tj. pirrychej], [który zatem] nie może być sprzeczny z [regułami] języka polskiego.

To samo prawo powiedzieć można o tonokroku molosa ($- - - \leq \leq \leq$, wyraz trzyzgłoskowy składający się z trzech sylab długich). W wyrazach „szczęśliwość”, „przekleństwo”, „przyrzeczeń” pierwsza i ostatnia sylaba nie mogą być żadnym sposobem tak krótko wymawiane, jak w wyrazach „pogoda”, „uwaga” itd. Akcent gramatyczny znajdujący się między dwiema sylabami – które (z przyczyny pewnego skupienia się spóglósek i wymawiania ich *messa di voce*²¹⁸) wymagają dłuższego brzmienia, tak iż wszystkie trzy sylaby w takim wyrazie prawie równo się wymawia, oznaczając tylko niejakim podniesieniem głosu sylabę środkową – mało sprzeciwiać się może użyciu molosycznemu. Wystarczy [tu wspomnieć] o tym, że muzyk wyrazów podobnych jako molosów używać może tak, że nikt żadnego uchybienia przeciw akcentowi głównemu nie dostrzeże:

[89]

²¹⁷ dorostek – pomyłka Elsnera; chodziło tu raczej o słowo „przyrostek” (użyte zresztą też niedokładnie, bo cząstka „-by” w podanym dalej przykładzie „ileżby” jest partykułą, a nie przyrostkiem). W słownikach współczesnych *Rozprawie* wyraz „dorostek” definiuje się jako synonim słów „nedorostek” lub „wyrostek”: młody, niedorośli chłopak.

²¹⁸ por. przypis 184.

The image shows four musical staves illustrating syllable stress in Polish. The first two staves are in 3/4 time, and the last two are in common time (C).

Staff 1 (3/4): *Szczę - śli - wość mo - ja*

Staff 2 (3/4): albo nawet *Szczę - śli - wość mo - ja*

Staff 3 (C): 1. *Szczę - śli - wość*

Staff 4 (C): 2. *Szczę - śli - wość*

A, chociaż w wyrażeniu taktowym podobnych wyrazów w muzyce zawsze najstosowniejsze będzie użycie [takie, jak w numerze 2.] (z powodu [tego], że spośród dobrych czasów pierwszy [jest] ważniejszy niż drugi)²¹⁹, jednak i użycie [takie, jak] w numerze 1. nie będzie przeciwne językowi polskiemu.

Amfimacer, czyli kretyk ($- \cup - \leq \infty \leq$, wyraz trzygłoskowy, gdzie sylaba krótka znajduje się w środku) sprzeciwia się akcentowi gramatycznemu języka polskiego w wyrazach pojedynczych, lecz znajduje się w wyrazach składanych, jak „widnokrąg”, „Czarnolas”, „kołowrót”, „samowar” itd. Lecz nie z powodu [tego], że „w ciągu mowy polskiej między wyrazem kilkuzgłoskowym a wyrazem jednozgłoskowym mały bardzo jest przystanek, tak że obydwa zdają się tylko jeden tworzyć wyraz (np. *zdaje się, proszę cię, Królewska Mość*);

²¹⁹ spośród dobrych czasów... – z dwóch akcentów w takim takcie (głównego na 1 i pobocznego na 3) ważniejszy jest pierwszy.

byłoby [zatem] przeciwko prawidłu iloczynowemu ostatnią poprzedzającego wyrazu przeciągać zgłoskę: *-je, -szę, -wska*²²⁰, albo, jak w nowej gramatyce x. Onufrego Kopczyńskiego: „W wyrazach złożonych, a mających ostatnią część jednosylabową, przedłuża się [sylaba] trzecia od końca, a skracają się dwie ostatnie, np. *Władysław, Nowogród, darmojad* itd.”²²¹ Dalsza analiza właściwości akcentu gramatycznego języka polskiego pokaże prawdziwą przyczynę [tego], że amfimer jest tonokrokiem prozodii polskiej [obecnym] w wyrazach składanych.

Następnie daktyl $\cup \cup \leq \infty \infty$; chociaż, [patrzac] według akcentu głównego, mało jest wyrazów trzyzgłoskowych (jak „w ogóle”), które by jak daktyle wymawiane być mogły, jednak tok daktyliczny, a tym samym metrum spondeiczne (o czym później), jest właściwy językowi polskiemu. Powstaje on bowiem z trzyzgłoskowego słowa [następującego] po dwuzgłoskowym (jak „tarcza Polaków”), jak również z trzyzgłoskowego po trzyzgłoskowym ([jak] „ojczyzna kochana” $\cup - \cup \cup - \cup$ albo jak w następującym wierszu: „Żegnać się będzie z rodziną rodzina” $\cup \cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup$). Są jednak wyrazy złożone z trzech sylab, które jako daktyle użyte być mogą i jako takie wymawiane być powinny, jak „możnaby”, „jedliby” itd. Więcej o tym [powiem] przy rozwinięciu zasad iloczynowych. Dosyć jest [wspomnieć o tym], że nie tylko w składni [tj. złożeniach] wyrazów, lecz i w samych wyrazach formujących się od pochodzenia gramatycznego²²² tonokrok daktyla w języku polskim ma miejsce.

Jeszcze pozostaje jeden ważny tonokrok, to jest anapest $\cup \cup - \infty \infty \leq$. Zwyczajowe użycie jego w muzyce jest następujące:

[90]

²²⁰ Cytat z Onufrego Kopczyńskiego (*Gramatyka dla szkół narodowych na klasę III*, Warszawa 1781), pojawiający się także w *Rozprawie o metryczności...* W rękopisie cytowanie jest zaznaczone znakami cudzysłowu tylko na początku trzech pierwszych linijek (podczas gdy cały fragment zajmuje 10 linijek), brakuje również wskazania źródła.

²²¹ O. Kopczyński, *Gramatyka języka polskiego: dzieło pozgonne, op. cit.* Dokładny sens obu powyższych cytatów w tym konkretnym miejscu nie jest do końca jasny (ze względu na zaprzeczenie na początku zdania, podczas gdy dalej padają przykłady amfimerów).. Stanowią one opis ówczesnej normy akcentowania wyrazów złożonych oraz połączeń z enklityką. Jest to akcentowanie różne od współczesnego (przez co może na początku wydawać się niewłaściwe), ale potwierdzone przez zdecydowaną większość źródeł historycznych (poza gramatyką Johanna Monety i Daniela Vogla, krytykowaną pod tym względem wielokrotnie, również pośrednio tutaj, przez Elsnera, Kopczyńskiego i innych specjalistów) oraz opracowań XX-wiecznych (por. np. Maria Dłuska, *Prozodia języka polskiego*, Kraków 1947 i in.).

²²² formujących się... – w różnych formach gramatycznych, pochodnych od tematu

A.

B.

Najczęściej w tych przykładach anapest pod względem muzycznym tak jest przedstawiany, iż dwie krótkie zgłoski znajdują się przed taktem, trzecia zaś na punkt zacementa taktu pada. Lecz [oprócz tego fakt], że także następująca formuła toku anapestycznego (zamiast daktylicznego) w pomysłach muzycznych bardzo [często] jest w użyciu, czuje i wie każdy, kto jakakolwiek ma wiedzę muzyczną i na jakimkolwiek bądź instrumencie grać umie, np.:



Jak tonokrok jamb $\cup - \infty \leq$ w wyrazach dwuzgłoskowych, tak tonokrok anapest $\cup \cup - \infty \infty \leq$ w wyrazach trzyzgłoskowych z powodu akcentu gramatycznego miejsca nie ma dotąd w języku polskim. To, com mówił o tonokroku jamba pod względem pewnego *portamento di voce*²²³, zupełnie zastosować można do tego tonokroku anapesta, i dlatego teraz na tym poprzestać mogę.

Ogólnie już wytłumaczyłem i pokazałem pod względem muzycznym materiał rytmiczno-metryczny czterozgłoskowych wyrazów. W szczególności przeanalizowałem peon III $\cup \cup - \cup \infty \infty \leq \infty$, który [jak] dotąd jest jedynym tonokrokiem czterozgłoskowych wyrazów polskich zgadzającym się z akcentem języka. [Dla] przypominającego sobie to, com mówił o tonokrokach spondeja, bakcheja i antybakcheja, i stosującego to pod pewnym względem do wyrazów czterozgłoskowych, wcale nie będzie rzeczą trudną, [żeby] prawie wszystkie tonokroki odnaleźć, jak np. peon II („ciekaweby”²²⁴) $\cup - \cup \cup \infty \leq \infty \infty$, antyspast („wykształcony”²²⁵) $\cup - - \cup \infty \leq \leq \infty$ itd., wyjąwszy te, które z powodu pierwszej zasady prozodii polskiej (to jest prawa penultimy) w wyrazach czterozgłoskowych znajdować się nie mogą, [a] z których

²²³ por. przypis 216.

²²⁴ Ortografia oryginalna, zgodna z ówczesną normą (por. np. Samuel Bogumił Linde, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1807-1814). Współcześnie prawidłowa jest pisownia rozdzielna: „ciekawe by”.

²²⁵ Według współczesnych zasad akcent poboczny przypada w tym słowie na pierwszą, a nie drugą sylabę. To jednak pozbawia go rytmu antypasta. Trudno dziś ocenić, na ile podana tu wersja jest ówczesną normą, a na ile pomyłką Elsnera. Można jedynie przypuszczać, że do uznania drugiej sylaby za akcentowaną skłoniła autora duża liczba głosek, które zawiera, w odróżnieniu od pierwszej sylaby (taką interpretację akcentu, zwłaszcza pobocznego, Elsner przecież stosował niejednokrotnie).

chorijamb $- \cup \cup - \leq \infty \infty \leq$ i peon IV $\cup \cup \cup - \infty \infty \infty \leq$ są najważniejsze, i do których znowu pod względem muzycznym zastosować można [to], com mówił o jambie $\cup - \infty \leq$ i antyspaście $\cup - - \cup \infty \leq \leq \infty$.

Wszystkie te tonokroki, rozpatrywane same w sobie jako rytmy lub figury w czasie, są zatem materiałem do ułożenia szeregu sylab, który, po pewnej ich liczbie zawsze powtarzając się, nie tylko koniec (a w dłuższych wierszach koniec i średniówkę) oznacza, lecz także mając jeszcze przy tym pewien tok, należeć może do jakiegoś metrum. Z tego wynika, że jeden tonokrok nie może być równy drugiemu pod względem użyteczności metrycznej i że te tonokroki są najważniejsze, które same w sobie powtarzając się pewien tok tworzą. Mamy trzy metra główne:

- metrum trocheiczne

$$\begin{array}{c} 3/8 \\ - \cup \leq \infty \\ \cup - \infty \leq \\ \cup \cup \cup \infty \infty \infty \\ - \leq. \end{array}$$

- metrum spondeiczne

$$\begin{array}{c}
 2/2, 4/4, 2/4 \\
 - \cup \cup \leq \infty \infty \\
 \cup \cup - \infty \infty \leq \\
 \cup - \cup \infty \leq \infty \\
 - - \leq \leq
 \end{array}$$

- metrum molosyczne

$$\begin{array}{c}
 3/2, 3/4 \\
 - - \cup \cup \leq \leq \infty \infty \\
 \cup \cup - - \infty \infty \leq \leq \\
 - \cup \cup - \leq \infty \infty \leq \\
 \cup - - \cup \infty \leq \leq \infty \\
 - - - \leq \leq \leq
 \end{array}$$

Zatem w dwuzgłoskowych wyrazach trochej i jamb są najważniejszymi tonokrokami, w trzyzgłoskowych wyrazach – daktyl, anapest i amfibrach, a w czterozgłoskowych – jonik wzrastający i opadający, chorijamb i antyspast. Stąd mamy znowu w tych metrach toki następujące:

- w metrum trocheicznym:

tok trocheiczny – ∪ | – ∪ | – ∪ |

tok jambiczny ∪ – | ∪ – | ∪ – |

- w metrum spondeicznym:

tok daktyliczny – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – – |

∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | –

tok anapestyczny ∪ ∪ – | ∪ ∪ – | – – |

∪ | ∪ ∪ – | ∪ ∪ – | –

tok amfibrachiczny ∪ – ∪ | ∪ – ∪ | ∪

∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪

- w metrum molosycznym:

tok joniczny dwojaki – – ∪ ∪ | – – ∪ ∪ | – –

∪ ∪ – – | ∪ ∪ – – | ∪ ∪ – ∪

tok chorijambiczny – ∪ ∪ – | – ∪ ∪ – | – ∪

tok antyspastyczny $\cup - - \cup | \cup - - \cup |$
 $\cup | - - \cup \cup | - - \cup \cup |$ itd.

Reszta tonokroków albo metrum nie dopełnia, albo [je] przepełnia, i w tych tokach używana bywa w sposób kunsztowny [tj. sztuczny]. W metrum trocheicznym oprócz trocheja [albo] jamba między wyrazami dwuzgłoskowymi także pirrychej $\cup \cup \infty \infty$ i spondej $- - \leq \leq$ używane bywają, nadając po pierwsze [takiemu wyrazowi] niejaką oratorską długość na sylabie pierwszej lub drugiej (według gatunku toku trocheicznego albo jambicznego), a po drugie umieszczając [go] (zamiast jamba lub trocheja) w środku albo na początku szeregu dla uzyskania większej różnorodności i dla nadania powabu temu gatunkowi wierszy²²⁶. Jak to trzeba rozumieć, pokazują następujące wiersze w toku jambicznym lub trocheicznym z anakruzą^{*227}:

Jam węzeł wszystkich światów rozproszonych,
 Ostatni szczebel w tłumie stworzeń mnóstwa,
 Ognisko główne jestestw ożywionych,
 Jam rys naczelny wszechmocnego bóstwa!²²⁸

W pierwszym i czwartym wersie pierwsza sylaba także jako długa wymówiona być może, chociaż według gatunku wiersza jest w metrum krótka. W drugim zaś wersie wyraz „stworzeń”, a w trzecim „jestestw”, wymówione jako długie, ożywiają tok wiersza jambicznego, tak jak w muzyce podobny tok taktowy [może być ożywiony] przez *forzando*²²⁹ albo przez ligaturę²³⁰:

* Anakruza w poezji jest tym samym, co odbita lub przedtakt, albo nuta jedna przed taktem w muzyce.

²²⁶ Opisany tu zabieg nosi w metryce nazwę zastępstwa stóp.

²²⁷ Oryg. pisownia „Anakrusis” (z niem.). Por. przypis 210.

²²⁸ Gawriił Dierżawin (1743-1816, poeta rosyjski), *Bóg* (oda, 1784), tłum. Ignacy Szydlowski (wyd. Wilno 1822). Ortografia i interpunkcja zgodne z oryginałem (na podst.: Adam Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, Kraków 1952).

lub nawet $3/8 \leq \alpha \leq 1$

[Dzięki zastosowaniu ligatury (jak w ostatnim przykładzie), muzyka] zyskuje coś pobudzającego, jak np. w tańcach wesołych (jak każdy doświadczył i doświadczyć może), gdzie to przedłużenie [w połączeniu] z tokiem zwyczajnym zachęca tańczących do nowych starań. Zwracając dobrze uwagę na siebie przy deklamowaniu wyżej pokazanego wiersza: „Ognisko główne jestestw ożywionych”, każdy odczuje to zatrzymanie właśnie tak, jakby kompozytor napisał:

Ognisko główne jestestw ożywionych

[Temu,] że metrum trocheiczne przystoi poezji polskiej, zapewne nikt nie przeczy; w przeciwnym razie powiedzieć by można, że obawa, aby nie być zanedo jednostajnym (co w wierszach do muzyki pisanych wcale nie jest przeszkodą, [ale] właśnie daje kompozytorowi okazję do rozwinięcia większej różnorodności) [być] może dotychczas powstrzymywała poetów od jego [tj.metrum trocheicznego] użycia, chociaż każdy czuje najlepszą zgodność języka polskiego do toku trocheicznego. Lecz ta obawa znika po pierwsze [wtedy], kiedy się metrum od toku, tok zaś

²²⁹ *forzando* – (wł.) wzmacniając, akcentując dany dźwięk. Współcześnie raczej jako *sforzando* (albo *sforzato*). W podanych tu przykładach zamiast skrótu *sf* (oznaczającego *sforzando*) występuje symbol akcentu: >.

²³⁰ ligatura – łuk, znak połączenia kilku nut

od samego wiersza rozróżni. Metrum jest zasadą, tok jej rozwinięciem, a wiersz²³¹ ich użyciem kunsztownym. Może to jaśniej pokaże przykład muzyczny, [podzielony] na następujące trzy głosy:

1. melodia z figurą rytmiczną
2. drugi [głos] towarzyszący
3. w metrum $3/8$ $\infty \infty \infty / \leq$ albo $\sqrt{\leq} \infty \mid \infty \infty \infty$, liczone „ra – z” albo w wolniejszym tempie (czyli ruchu) krótko i równo: „raz, dwa, trzy”

[93]

The musical notation consists of three staves. The top staff, labeled 'wiersz', is in treble clef with a 3/8 time signature and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff, labeled 'tok', is in treble clef with a 3/8 time signature and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff, labeled 'metrum', is in bass clef with a 3/8 time signature and contains a simple rhythmic pattern of eighth notes. A brace on the left groups the 'tok' and 'metrum' staves together.

W muzyce dyrygent nawet tylko może oznaczać metrum (czyli rodzaj taktu), a głos fundamentalny – czyli główny co do prostoty ruchu – dzielić już główne części taktu (czyli dobre czasy) [na drobniejsze wartości], licząc raz – dwa, jak w przykładzie następującym:

²³¹ w rękopisie „wyraz”, ale to chyba pomyłka

melodia

figura rytmiczna

w toku
daktylicznym
według taktu
 $\frac{4}{8}$

Po drugie, ta obawa [przed jednostajnością toku trocheicznego] zupełnie zniknąć musi, kiedy zasada trzecia prozodii polskiej (wynikająca z pierwszej głównej, to jest z prawa penultimy) dostarczy jeszcze nowego materiału dla zapobieżenia monotonii. Oprócz tonokrów głównych metrum spondeicznego (to jest spondeja, daktyla, anapestu i amfibracha) [pojawiają się w nim także] antybakchej $-- \cup \leq \leq \infty$ i bakchej $\cup - \infty \leq \leq$, które przekraczają [miarę] tego metrum, i dla ożywienia toku daktylicznego, anapestycznego i amfibrachicznego tak używane bywają, jak spondej w toku jambicznym albo trocheicznym. [Podobnie] do trybracha $\cup \cup \cup \infty \infty \infty$, nie wypełniającego [całej miary] metrum spondeicznego, stosuje się to samo, com o pirrycheju w metrum trocheicznym mówił. Z tego [samego] powodu w metrum spondeicznym czasem zamiast spondeja $-- \leq \leq$, także trochej $-\cup \leq \infty$ i jamb $\cup - \infty \leq$ używane bywają. A zatem, nie przyjąwszy nawet [nic innego], jak tylko amfibracha $\cup - \cup \infty \leq \infty$ za jedyny tonokrok wyrazów trzygłoskowych w języku polskim, [ale] jednak [stosując się do] powyższej uwagi, okaże się, że metrum spondeiczne także bardzo sprzyja językowi polskiemu, przez co w ogóle wymowa polska w deklamacji tyle zyskuje wspaniałości, jak np. z następujących wierszy wynika:

$-\cup \cup | -\cup | -\cup \cup | -\cup \cup | -\cup$
Niechaj na ciebie bacznym oglądam się okiem

$\cup | - \cup | - \cup \cup | - \cup \cup | - \cup$
 I obróć na nas ojcowskie wejrzenie

Z powodu jakiegoś przecucia eurytmiczności²³² każdy dobrze deklamujący wiersze napelni niejako muzycznym natchnieniem drugą część [stopy] w sylabie „-bie”, a przez to trochej „ciebie” w toku nabierze powagi spondeicznej.

Z trzyzgłoskowych wyrazów pod względem metryczności trybrach $\cup \cup \cup \infty \infty \infty$ i amfimer $- \cup - \leq \infty \leq$ (czyli kretyk) na szczególną zasługują uwagę. Pierwszy z nich, trybrach $\cup \cup \cup \infty \infty \infty$, składający się z trzech sylab krótkich, właściwie jeszcze należy do metrum trocheicznego. Wiadomo, że w krótkim liczeniu „raz, dwa, trzy” punkt podziału [tj. punkt rozpoczęcia, pierwsza sylaba] nabierać musi pewnego akcentu, czyli wagi, przez co tonokrok [ten] staje się niejako daktylem, który, żeby go od daktyla w metrum spondeicznym odróżnić, nazywany bywa lekkim, np.:

jestem bogaty 1. 2/4 $\leq \infty \infty \leq \infty$	jestem szczęśliwy 2. 3/8 $\infty \infty \infty \infty \infty$
---	---

Pierwszy daktyl jest właściwy metrum spondeicznemu, drugi zaś właściwy metrum trocheicznemu.

Pozostały tonokrok, amfimer (czyli kretyk) $- \cup - \leq \infty \leq$, składający się z dwóch długich zgłosek i jednej krótkiej w środku, zasługuje również na szczególną uwagę, tak pod względem muzycznym i metrycznym, jak też pod względem wymowy polskiej, ponieważ zdaje się być wbrew akcentowi języka, o czym [powiem] później, kiedy wykladać będę główne zasady prozodii polskiej. Pod względem muzycznym i metrycznym nie tylko, że powtarzając się, tonokrok ten nie formuje żadnego metrum (czyli taktu głównego), lecz także jako upiększenie

²³² eurytmia – „sztuka harmonijnego rytmicznego kształtowania wypowiedzi” (*Słownik terminów literackich*, op. cit.)

rytmiczne czy raczej ożywienie toku daktylicznego, anapestycznego i amfibrachicznego użyty być nie może. Mając [mianowicie] początek i koniec ustalony przez pewną długość, odwzorowywać się musi w pewnej taktowości, czyli metryczności, która wymaga, ażeby jednej długości nadane było dłuższe trwanie, jak np. $\leq \infty \leq - \cup -$ albo $\leq \infty \leq - \cup -$ (bo dwa i trzy tylko przyjęte być mogą jako zasada pierwotna rodzajów taktów i metrum)²³³. W pierwszym przypadku $3/4 \leq \infty \leq - \cup -$ tworzy się metrum molosyczne, to jest trzywierciutowe z trzema dobrymi czasami. W drugim przypadku $6/8 \leq \infty \leq - \cup -$ [powstaje] metrum niejako składane, metrum spondeiczno-trocheiczne, to jest takt sześćoósemkowy z dwoma dobrymi czasami. W metryczności, co do użycia tego tonokroku w metrum spondeiczno-trocheicznym, wierszom, gdzie ten tonokrok panować ma, lepiej będzie odpowiadać tok daktyliczny lekki $6/8 \infty. \infty \infty \infty. \infty \infty - \cup - - \cup -$ niż $6/8 \leq \infty \leq | \leq \infty \leq - \cup - - \cup -$, który niejaka przesadę i zbytnią ciężkość oddaje. Jaśniej to pokaże użycie jakiegokolwiek bądź wyrazu trzygłoskowego tegoż gatunku, to jest amfimacer, czyli kretyk $- \cup -$, podłożony pod nuty:

widnokrąg
1. $6/8 \leq \infty \leq$

widnokrąg
2. $3/4 \leq \infty \leq$

Każdy łatwo wyczuje, że [w przykładzie] z numerem pierwszym wyrażenie metryczne jest przesadne, a pod numerem drugim jest właściwe. A zatem lepiej co do metryczności [w następującym przykładzie zastosować rytm pierwszy, niż drugi]; inaczej rzecz tak się ma w muzyce, że jakość długości, a nawet i krótkości, ma więcej stopni²³⁴:

Jegomość dobry ojciec
 $6/8 \infty. \clubsuit \infty \leq \infty | \leq \leq$
Jegomość dobry ojciec

²³³ Chodzi tu zapewne o podział na takty dwójkowe i trójkowe.

²³⁴ że jakość długości... – że znaczenie długości nut jest różne (bo długość wartości rytmicznej nie zawsze odpowiada jej umiejscowieniu na mocnej części taktu).

$$6/8 \leq \infty \leq | \leq . \leq . | \leq . \leq$$

[Stwierdzenie], że tok kretyczny $3/4 \leq . \infty \leq | \leq . \infty \leq$ zamieniony być może w tok daktyliczny lekki, najwłaściwszy w spondeiczno-trocheicznym metrum $6/8 \leq . \infty \infty \clubsuit \clubsuit | \leq . \infty \leq$, pochodzi stąd, że ten trzywierćnutowy takt $\leq . \infty \leq$ nie składa się jeszcze z trzech dobrych czasów, czyli ten tok jeszcze nie stanowi metrum molosycznego; bo, chociaż [w całości] wypełniony zostanie przez przepełnienie pierwszego czasu (a zatem niewłaściwe, lecz kunsztowne trwanie całego [tego] czasu, który powinny były zająć trzy dobre czasy), jednak tylko – jak już pokazałem – składa się z dwóch długich, czyli akcentowanych sylab. Ta okoliczność udowodni oprócz dwojakości daktylów jeszcze dwojakość toku daktylicznego. Tok daktyliczny lekki oznacza się, licząc $3/8 \infty \infty \infty \cup \cup \cup$ „raz, dwa, trzy”, a, kiedy tok kretyczny [jest] zamieniony na tok trocheiczno-spondeiczny, [licząc] $6/8 \infty . \clubsuit \infty | \infty . \clubsuit \infty \cup \cup \cup \cup \cup \cup$ „raz, dwa, trzy, cztery, pięć, sześć”. Tok zaś daktyliczny ciężki

[w następujący sposób]: $2/4$ albo $4/4 \leq \leq$ „raz, dwa”. Czym innym zatem jest tok daktyliczny ciężki od toku daktylicznego lekkiego, np.:

[ciężki:] w metrum spondeicznym – – $\leq \leq$, a w muzyce licząc „raz, dwa”

Pani bogata i piękna

$$\leq \infty \infty | \leq \infty \infty | \leq \infty$$

[lekki:] w metrum trocheicznym, a w muzyce licząc „ra – z”

$$\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$$

Pani szczęśliwa w swym stanie

$$3/8 \infty \infty \infty | \infty \infty \infty | \infty \infty$$

albo w toku kretycznym, licząc „raz, dwa, trzy” (czyli najlepiej, lub w toku spondeiczno-trocheicznym, licząc krótko: „raz, dwa, trzy, cztery, pięć, sześć”)

$$- \cup - - \cup - - -$$

Pani szczęśliwa w swym stanie

$$3/4 \leq . \infty \leq | \leq . \infty \leq | \leq \leq$$

Bardziej jeszcze o tym przekonają dwa następujące wiersze:

Lecz czymże będzie nasz widnokrąg wielki?

Czym ja w tym gmachu zaledwie dojrzany?²³⁵

Pierwszy [wers] jest w toku kretycznym albo lekko-daktylicznym, należącym do metrum spondeiczno-trocheicznego, drugi zaś w toku ciężko-daktylicznym, należącym do metrum spondeicznego.

∪ ∪ ∪ | – ∪ – | – ∪ – | – ∪
 Lecz czymże będzie nasz widnokrąg wielki?
 3/4 ∞ ∞ ∞ | ≤. ∞ ≤ | ≤. ∞ ≤ | ≤ ∞
 albo 6/8 ♣ ♣ ♣ | ∞. ♣ ∞ ∞. ♣ ∞ | ∞ ∞

∪ ∪ ∪ | – ∪ – | – ∪ – | – ∪
 Czym ja w tym gmachu zaledwie dojrzany?
 2/4 ∞ ∞ ∞ | ≤ ∞ ∞ | ≤ ∞ ∞ | ≤ ∞

Nim przeprowadzę rozbiór i pokażę różnicę tych dwóch wierszy, muszę najpierw wytłumaczyć, co znaczą te trzy nuty i trzy sylaby przed rozpoczęciem taktu i metrum. Wiadomo, że często w muzyce pomysł jakiś zaczyna się od więcej niż jednej nuty przed taktem pierwszym – co zatem musi być czymś innym, niż odbita, czyli przedtakt w muzyce i anakruza w metryczności – i że te nuty w muzyce, chociaż przez jednakowe powtarzanie się są w takcie mierzone, jednak myśl muzyczną nie taktowo, lecz tylko rytmicznie stanowią, i dlatego nazywają się figurami taktowo-rytmicznymi*.

* Jeżeli takie figury nie w ruchu panują (to jest nie są liczone), lecz tylko do deklamacji melodycznej należą, wówczas zowią się melizmatami (upiększeniami pod względem melodycznym).

²³⁵ Gawriił Dierżawin, *Bóg, op. cit.* (por. przypis 228)



Takt we wszystkich przykładach jest ten sam, co w przykładzie pierwszym. W numerze drugim zaczyna się ten pomysł muzyczny odbitą, czyli przedtaktem, który w numerach trzecim i czwartym ma więcej niż jedną nutę, przez co ta sama myśl muzyczna przyjmuje tylko rytmicznie zmienione wyrażenie. Gdy metryczność wszystkich rodzajów greckich wierszy roztrząsano i gdy się starano ją wyjaśnić, okazało się, że poeci greccy, szczególnie w lirycznym rodzaju – tak samo jak dzisiaj czasem muzycy – niektóre sylaby, za wstęp do metrum w wierszu służyć mające (a zatem niekoniecznie do metrum należące), stawiali przed początkiem wiersza (co Hermann²³⁶ w swojej *Metryce*, jak też i Apel²³⁷, nazywają *Basis*). Tak jak w muzyce taktowo-rytmiczne figury (czyli rytmy), [występujące] przed rozpoczęciem taktu, później w ciągu ruchu taktowego mierzone być muszą, tak i w poezji *Basis* do ruchu metrycznego przystosowana być powinna, bo inaczej [tak], jak w muzyce takt, tak i w poezji metrum przerwane zostanie. Zbadawszy jeszcze pod tym względem wyżej pokazane dwa wiersze, różnicę między nimi bardziej jeszcze się odkryje. W pierwszym wierszu *Basis* z trzech sylab (czyli rytm [albo] tonokrok trybrach

²³⁶ Gottfried Hermann (1772-1848), *Handbuch der Metrik*, Lipsk 1799

²³⁷ Johann August Apel (1771-1816), *Metrik*, Lipsk 1814-1816

∪ ∪ ∪ ∞ ∞ ∞) jest bardzo stosowna i daje się łatwo z tokiem kretycznym połączyć; lecz w wierszu drugim *Basis* ta z tokiem ciężko-daktylicznym nie może być powiązana, jak np.:

∪ ∪ ∪ | - ∪ + | - ∪ + | - ∪ ∪ ∪ | - ∪ + | - ∪ -
 Lecz czymże będzie nasz widnokrąg wielki, lecz czymże będzie nasz widnokrąg?
 3/4 ∞ ∞ ∞ | ≤. ∞ ≤ | ≤. ∞ ≤ | ≤ ∞ ∞ ∞ ∞ | ≤. ∞ ≤ | ≤. ∞ ≤ |

∪ ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ - ∪ ∪ | - ∪ |
 Czym ja w tym gmachu zaledwie dojrzały, czym ja w tym gmachu zaledwie?
 2/4 ∞ ∞ ∞ | ≤ ∞ ∞ | ≤ ∞ ∞ | ≤ ∞ ∞ | ≤ ∞ ? | ≤ ∞ ∞ | ≤ ∞

Różnica ta między [dwoma rodzajami] toku daktylicznego jeszcze bardziej zaznaczyć by się musiała, gdyby chciano te dwa wiersze²³⁸ ze sobą złączyć, zostawiając każdemu jego tok właściwy; lecz wystarczy o tym. Tok kretyczny (albo spondeiczno-trocheiczny), tworząc jakiś nowy rodzaj, znajdujący się w wierszach greckich, także i w muzyce używany bywa w ten sposób, że w trzyćwierciutowym lekkim lub trzyósemkowym takcie, mającym tylko jeden czas dobry i dwa lekkie, czasem (zależnie od intencji kompozytora) [również] czas trzeci akcentowany i jakby jako druga *thesis* używany bywa (lecz z tą różnicą, że czas trzeci, chociaż jest długi, jednak mniej, niż pierwszy), jak np.:

[96]

²³⁸ w rękopisie: pierwsze

1.

2.

Stąd bierze się [zasada], że (jak w przykładzie numer 2 w trzecim takcie) przygotowanie dysonansowe, nawet według zasad harmoniczných w kompozycji muzycznej stylu ścisłego, zaistnieć może w czasie trzecim (lub trzeciej części taktu). Z powodu tego rodzaju toku, który się niejako z dwóch dobrych czasów składa, mając w rzeczywistości tylko jeden czas dobry oraz nie nadając żadnej przewagi ani pierwszej, ani trzeciej sylabie długiej, śmiem wnioskować, że takt pięcioósemkowy lub pięććwierćnutowy z tokiem kretycznym nie tylko pogodzić, lecz i z niego wyprowadzić można, jak np.:

[97]

1.

2.

Opuszczając kropkę przy pierwszej nucie, jak pod numerem drugim, pozostaje takt pięcioósemkowy. Zgodnie z dotychczasowym zastosowaniem dzieli się on na trzy i dwie albo na dwie i trzy części, jak gdyby składał się z dwóch ćwierćnut $\leq \leq$, z których się jedna na dwie ósemki, a druga na trzy ósemki dzieli: $\leq \leq \leq \leq \leq$ albo na odwrót: $\leq \leq \leq \leq \leq$. Według mojego przekonania środek powinien być punktem spajania w muzyce w tego rodzaju nierównym takcie: $\leq \leq \leq \leq \leq$. Takt ten, będąc pod pewnym względem [taktem] składanym, ma w rzeczywistości także tylko jeden — ~~czas~~ — dobry, zatem [tylko] — jeden punkt oparcia (czyli akcent), który dopiero w drugim, trzecim [itd.] takcie (to jest w dalszym ciągu taktowym) wyczuć się daje z pewnością. Dlatego licząc: „raz, dwa, trzy /

raz, dwa, trzy”,

a nie: „raz, dwa, trzy, cztery, pięć”, ułatwia się pojęcie taktowości i takt ten zyskuje pewną jedność:

[98]



To, co mówię o tym takcie, więcej nabierze nie tylko prawdopodobieństwa, lecz i potwierdzenia, kiedy jego części na mniejsze części (czyli mniejsze nuty) dzielone będą, jak np.:

[99]



Ta symetria między jego [tj. tego taktu] częściami [może] niby zastąpić tę symetrię, która w liczbach dwa i trzy jest zasadą wszelkiej taktowości. W muzyce kościelnej (szczególnie w śpiewach chóralnych na cztery albo więcej głosów ułożonych) takt ten łatwo może być i jest używany, ponieważ nuta każda w takcie $\frac{5}{2}$, a nawet $\frac{5}{4}$, jest całością, która się ze względu na gatunek kontrapunktu tylko niejako dzieli i która [z innymi nutami] przez niego [tj. przez kontrapunkt] spajana być może (według zasad czwartego i piątego gatunku w proporcji pięć do pięciu).²³⁹ [Wynika to] z przyczyny, że nabożność i powaga nie wymagają tak ostrego oznaczenia taktowego, jak np. muzyka teatralna, gdzie i charakterystyczny [rodzaj] taktu należy do środków, [dzięki] którym kompozytor nadać może swoim pomysłem prawdę logiczno-estetyczną, oraz gdzie ta wyżej wymieniona uwaga będzie mogła mieć użytek (gdyby w tym pięciodelnym²⁴⁰ takcie kompozytor ułożyć chciał jakąś całość muzyczną w tym stylu). Mimo tego, z powodu wyżej wymienionej głównej zasady taktowości, wątpię, ażeby rodzaj tego (że tak powiem) rytmicznego taktu mógł uzyskać ogólne rozpowszechnienie. Różne próby w dziełach w stylu eleganckim, które już mamy (nawet w tańcach), długo jeszcze zostaną tylko chwalebnyim usiłowaniem myślących artystów.

Trybrach jest niejako punktem styku metrum trocheicznego ze spondeicznym.

$$\begin{array}{ccccccc} & \cup & \cup & \cup & & - & \cup & \cup \\ 3/8 & \infty & \infty & \infty & & 2/4 & \leq & \infty & \infty \end{array}$$

Podobnie tok kretyczny znowu jest niejako przejściem z metrum spondeicznego do metrum molosycznego:

$$\begin{array}{ccccccc} & - & \cup & & - & | & - & - & - \\ 3/4 & \leq & \infty & & \leq & | & \leq & \leq & \leq \\ 6/8 & \leq & \leq & \leq & \leq & \leq & | & \leq & \leq & \leq & \leq & \leq \end{array}$$

²³⁹ Druga część wyrażenia w nawiasach jest niejasna. Na pewno pisząc o gatunkach kontrapunktu Elsner miał na myśli podział rodzajów kontrapunktu ze względu na różne zależności rytmiczne między głosami, gdzie gatunek czwarty to kontrapunkt synkopowany (głos kontrapunktujący przebiega w rytmie synkopowanym w stosunku do głosu głównego, czyli *cantus firmus*), a gatunek piąty to kontrapunkt ozdobny albo *floridus* (w głosie kontrapunktującym urozmaicenie i rozdrobnienie rytmiczne w stosunku do dłuższych, stałych wartości w *cantus firmus*). Trudno jednak dokładnie wyjaśnić wspomnianą „proporcję pięć do pięciu”.

²⁴⁰ w rękopisie: pięciorakim.



i spondeiczne. [I tak] jak używany bywa czasem w metrum trocheicznym pirrychej $\cup \cup \infty \infty$ zamiast jamba $\cup - \infty \leq$ lub trocheja $- \cup \leq \infty$ [albo] trochej i jamb zamiast spondeja $- - \leq \leq$ [czy] trybrach $\cup \cup \cup \infty \infty \infty$ zamiast daktyla $- \cup \cup \leq \infty \infty$, tak znowu antybakchej $- - \cup \leq \leq \infty$, bakchej $\cup - - \infty \leq \leq$ i amfimacer lub kretyk $- \cup - \leq \infty \leq$ niekiedy zamiast molosa $- - - \leq \leq \leq$ w tokach molosycznych (to jest w toku jonicznym dwojakiego [rodzaju], chorijambicznym i antyspastycznym) użyte być mogą. Nawet peony mogą z pewnym zastrzeżeniem zastąpić te tonokroki, które przez powtarzanie [się] formują metrum molosyczne. I tak, peon III $\cup \cup - \cup \infty \infty \leq \infty$ zastępować może jonika wzrastającego $\cup \cup - - \infty \infty \leq \leq$, po pierwsze dodając ostatniej krótkiej sylabie w peonie dłuższe trwanie: $\cup \cup - + \infty \infty \leq \leq$, [a] po drugie dodając większą wagę sylabie długiej (jak zwyczajnie [ma to miejsce] w toku poloneza), np.: $\infty \infty \leq \infty$

Samo przez się rozumie się, że pozostałe tonokroki, [tj.] dyspondej – – – – $\leq \leq \leq \leq$, dytrochej – $\cup$ – $\cup$ $\leq \infty \leq \infty$ [i] dyjamb $\cup$ – $\cup$ – $\infty \leq \infty \leq$, już [same] przez się do pewnego metrum należące, nie potrzebują żadnego szczególnego omówienia, bo znajdują się w jednym wyrazie tylko jako podwojony tonokrok właściwy dwuzgłoskowym wyrazom.

Co się tyczy tonokroków epitryta I $\cup$ – – – – $\infty \leq \leq \leq$, II – $\cup$ – – $\leq \infty \leq \leq$, III – – $\cup$ – $\leq \leq \infty \leq$ i IV – – – – $\cup$ $\leq \leq \leq \infty$, które przekraczają metrum molosyczne i niejako składają się ze spondeja i jamba lub ze spondeja i trocheja (oznaczając niby początek dwóch [rodzajów] metrum w jednym wyrazie), tylko sztucznym sposobem użyte być mogą (zwyczajowo w toku trocheicznym lub jambicznym).

W ogólności co do metryczności w ułożeniu szeregu sylab trzeba zważyć na to, że w żadnym przypadku przepełnienie jakiegokolwiek bądź tonokroku przez jakąś sylabę mieć miejsca nie może, ponieważ w samym toku [wiersza] tonokrok jest prawie tym samym w poezji, co takt pojedynczy w muzyce. Inną jest rzeczą, gdy sylaba długa zamiast krótkiej lub na odwrót, krótka zamiast długiej użyta bywa*. Tonokroki jako rytmy stanowiące tok i metrum, porównywane z grupami nut w takcie, tylko z tymi nutami mogą być porównane, które, będąc częstkami

* Chociaż z uwag *Przedmowy* już się domyślić można, jakim sposobem trochej i jamb zastąpić mogą spondeja, jednak dla uniknięcia wątpliwości dodać mi jeszcze wypada, co następuje. Każdy tonokrok może być w metrum dwojako użyty: po pierwsze, gdy jego pierwsza zgłoska długa lub krótka na *thesis* z metrum (czyli na dobrą część taktu) przypada, po drugie, gdy to się stanie dopiero z długą jego zgłoską, np.:

$\cup - \cup$	$\cup - \cup$	$\cup \cup - \cup$
ojczyzna	ojczyzna	odzyskana
$2/4 \quad \infty \leq \infty \mid$	$2/4 \quad \infty \mid \leq \infty$	$3/4 \quad \infty \infty \mid \leq \infty$

Takim sposobem (jak wiadomo z wierszy łacińskich) używa się także spondeja w metrum spondeicznym (gdzie pod numerem pierwszym zastąpiony być może przez trocheja, a pod numerem drugim przez jamba):

1. $\frac{\text{—}}{1} - \frac{\text{—}}{2}$	2. $- \mid \frac{\text{—}}{2}$
	1
$- \cup$	

taktowymi, zapelniają całość taktu. W innych figurach nut, używanych tylko melodycznie jako grupy nut, przepełnienie przez jedną nutę uchodzić może. Używanie pięciu nut zamiast czterech w takiej figurze melodycznej (dostosowując ją jednak do całości taktu w ogólności lub do głównej części jego) jest prawie tym samym w muzyce, co przetrzymanie jakiejś sylaby w deklamowaniu, przez które metrum przerywać się zdaje. Wykonanie melodii w muzyce jest niejako deklamacją nut.

[Jest] jedna jeszcze ważna różnica, o której nadmienić muszę – bo zasługuje na uwagę myślących kompozytorów i mnie uwolnić potrafi od zarzutu, jakobym się zanadto w materii tej (jak niektórzy myślą) niekoniecznie potrzebnej dla kompozytora muzyki rozwinął – że u Greków metrum było wskazówką dla muzyki, a dzisiaj, chcąc mieć jakąś zasadę dla swoich wierszy, na odwrót trzeba ją wyprowadzać z prawideł muzycznych. Z tej przyczyny jamb $\cup - \infty \leq$, amfibrach $\cup - \cup \infty \leq \infty$, jonik wzrastający $\cup \cup - - \infty \infty \leq \leq$, peon II $\cup - \cup \cup \infty \leq \infty$,

$$\leq. \infty \quad \infty | \leq$$

To użycie dwojake można by pod pewnym względem nazywać użyciem męskim i zarodkiem tonokroków, bo wówczas powstaje jeszcze trzecia odmiana, np.: 123|| 3|12|| albo 12|312|| itd. [To zdanie i znaczenie zawartych w nim symboli jest trudne do zrozumienia.] I tak np. [wyraz] „kochać” – $\cup$ [w kształcie] $3/8 \leq \infty$ byłby użyciem żeńskim, a [w kształcie] $3/8 \leq | \infty$ użyciem męskim; [zaś] jamb „będziem” $\cup -$ [w formie] $3/8 \infty \leq \cup -$ [byłby] użyciem żeńskim, a [w formie] $3/8 \infty | \leq$ użyciem męskim. [Różnicę między podobnymi sposobami użycia innych stóp ilustruje poniższa tabelka:]

	w użyciu żeńskim	męskim
spondej	$ \leq \leq $	$\leq \leq$
amfibrach	$ \infty \leq \infty $	$\infty \leq \infty$
jonik wzrastający [w rks. peon III]	$ \infty \infty \leq \leq $	$\infty \infty \leq \leq$

Poznawszy tę różnicę, łatwo metryk [tj. chyba poeta metryczny; w rękopisie chyba: Metrick] sobie w każdym przypadku poradzić może. (Jest to całkiem co innego, niż miara męska p. prof. Królikowskiego).

III $\cup \cup - \cup \infty \infty \leq \infty$, IV $\cup \cup \cup - \infty \infty \infty \leq$ i nawet epitryt I $\cup - - - \infty \leq$ znajdują się w wyrazach zwyczajowo już nie w [tym] samym jednym takcie ([czyli] jako [same] przez się stanowiące tok), lecz sylaby krótkie przed pierwszą długą jako odbite są używane, żeby bardziej zaznaczyć różnicę między *thesis* i *arsis*, jak np.:

[101]

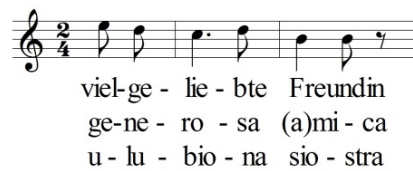


ge - lie - bte Freundin
a - ma - to be - ne
ko - cha - na sio - stra

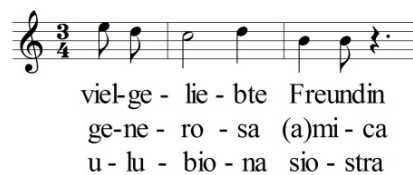
zamiast



ge - lie - bte Freundin
a - ma - to be - ne
ko - cha - na sio - stra



albo



zamiast



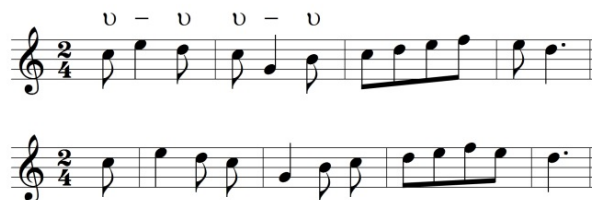
Możliwe, że takiego użycia wymaga wymowa francuska lub niemiecka, gdzie (jak już mówiłem) często krótkie sylaby w wyrazach mają się długich jak 4 do 1, a nawet 8 do 1; lecz wymowa włoska i także polska jeszcze mniej tego wymagają. Dawniej użycie toku amfibrachicznego było bardzo w modzie, tak dalece, iż przed półwiekiem melodia nie była prawie za piękną uważana, gdy w niej tonokrok ten nie był użyty (o czym przekonać mogą każdego miłośnika partytury dawnych kompozytorów, w szczególności włoskich).

[102]



Czy pierwsza nuta tonokroku amfibracha użyta będzie jako odbita, czy jako pierwsza w takcie, wcale nie jest tym samym dla sposobu wyrażenia się, jak następujący przykład pokaże:

[103]



Zatem możliwość użycia w języku jednego albo drugiego sposobu wyrażenia się jest niewątpliwie korzyścią [pod względem] melodycznym dla kompozytora muzyki, do której miałyby metryczność w prozodii polskiej przydatność szczególną, gdyby jej prawa, wpływające z głównej zasady, były poznane, uznane i w poezji lirycznej służącej do muzyki używane.

Zasady prozodii, czyli iloczasu języka polskiego²⁴²

Pierwszym i najgłówniejszym prawidłem iloczynowym jest, że się przedostatnia zgłoska zwykle przedłuża, a zatem jest długa w wyrazach źródłowych (czy pierwotnych, jak „cesarz”, „piękność”, „kochać”) oraz w przemianie formy [gramatycznej]²⁴³, jak przez przypadkowanie

²⁴² W tym miejscu zaczyna się druga część *Wyjątków...*, czyli fragmentów *Rozprawy* opublikowanych w „Bibliotece Warszawskiej” (por. przypis 168).

-u / u-u - / -u - u-u / uu-u

i czasowanie („cesarza”, „cesarzowi”, „pięknością”, „pięknościami”, „kochają”) lub przez inną odmianę w samym wyrazie uczynioną (jak „cesarski”, „cesarzewicz” albo „córeczka” itd.)^{*}.

Drugie prawidło. Czyniąc zadość prawu penultimy w wielozgłoskowych wyrazach – począwszy od dwuzgłoskowych, w których akcent gramatyczny już znajdować się musi w jakimkolwiek bądź znaczeniu, czy to źródłowym, czy stosunkowym²⁴⁴ itd. – wszystkie przyrostki ([użyte] dla nadania jakiegoś jeszcze stosunku [tj. zmiany] nie wyrażonego w przypadkowaniu, czasowaniu ani w odmianie stosunkowej, w samym wyrazie zastosowanej) nie mogą zmienić tonowania akcentu, to jest tej miary, która się według prawa penultimy z przyczyny filozoficzno-gramatycznej należy wyrazowi, któremu dodany jest przyrostek. Gdy np. dwuzgłoskowy wyraz z takim przyrostkiem formuje [wyraz] trzyzgłoskowy, byłoby przeciw duchowi języka polskiego, [aby] chcieć nadać akcent zgłosce obecnie niby-przedostatniej, [np.] „gadajże”. Byłoby to nadużyciem akcentu, bo prawdziwa przedostatnia sylaba jest teraz pierwszą [i] powinna [ona] zatrzymać tonowanie gramatyczne [tj. akcent].²⁴⁵ To samo dotyczy wyrazów złożonych (jak „Czarnolas” itp.)²⁴⁶, gdzie pierwsza [zgłoska] także zatrzymuje przedłużenie, druga jest krótka, a trzecia nabiera [różnego] znaczenia metrycznego według zasad [dla] wyrazów jednozgłoskowych, które są (jak to na początku niniejszej rozprawy pokazałem) długie, obojętne albo krótkie z przyczyny psychologicznej. [Zatem] „gadajże” (– ∪ ∪) [to] daktyl ciężki – ∪ ∪ ≤ ∞ ∞, „dawałci” (– ∪ +) [to] daktyl lekki ∪ ∪ ∪ ∞ ∞ ∞,

^{*} Pod tym względem znowu język polski podobny jest do języka włoskiego nawet w rzeczowniku i przymiotniku: *casa* – *casone* („dom” – „wielki dom”), *povero* – *poverino*
– ∪ / ∪ – ∪ ∪ – ∪ / ∪ ∪ – ∪ – ∪ / ∪ – ∪ ∪ – ∪ / ∪ ∪ – ∪ / ∪ ∪ ∪ – ∪
(„biedak” – „biedactwo”), *un lepro* – *un lepreto* [powinno być chyba *un leprotto*] („zając” – „zajaczek”) itd.; „organy” – „organista” – „organiścina” itd.

²⁴³ w rękopisie: w stosunkowości; w *Wyjątkach* (p. wyżej): w przemianie formy pierwotnej

²⁴⁴ czyli wynikającym z odmiany gramatycznej (por. wyżej)

²⁴⁵ W *Wyjątkach* podane jeszcze następujące przykłady (z zaznaczonym akcentem na pierwszej zgłosce): „chcieliby”, „powiedzno”, „dobrzeto” (zgodnie ze współczesną ortografią dwa ostatnie wyrazy powinno się pisać rozdzielnie: „powiedz no” i „dobrze to”, ale trudno dzisiaj jednoznacznie ocenić ówczesną poprawność użytej tu pisowni).

²⁴⁶ W *Wyjątkach* inne przykłady (z zaznaczonym akcentem na pierwszej sylabie): „kołowrót”, „rymotwór”, „nowawieś” (?), „piwowar”, „rybołów”.

[a] „latorośl” (– ∪ –) – amfimer lub kretyk – ∪ – ≤ ∞ ≤²⁴⁷. Z tego wynika, że wyrazy złożone z dwóch wyrazów dwuzgłoskowych lub z jednego trzyzgłoskowego i jednego dwuzgłoskowego (i na odwrót) powinny swoje pierwotne tonowanie [tj. akcent] także i w złożeniu zachować. I tak, wyraz „wiarogodny” (– ∪ – ∪) [sic!], który jest prawdziwym dytrochejem – ∪ – ∪ ≤ ∞ ≤ ∞, nie może akcentu gramatycznego na sylabie pierwszej utracić i powinien w przypadkowaniu wymawiany być następująco: „wiarogodnemu” (– ∪ ∪ – ∪); byłoby nadużyciem tonowanie następujące: ∪ – ∪ – ∪ –. Inaczej się rzecz ma w czterozgłoskowym wyrazie niezłożonym, np. „narodowy”, który jest prawdziwym peonem III ∪ ∪ – ∪ ∞ ∞ ≤ ∞ i który tylko sztucznie jako dytrochej w toku trocheicznym używany być może. Dlatego przyjmuje następującą formę, właściwą już pięciozgłoskowym wyrazom: „narodowemu” (– ∪ ∪ – ∪), a także „narodowemu” (∪ – ∪ – ∪) czy nawet „narodowemu” (∪ ∪ ∪ – ∪)²⁴⁸.

²⁴⁷ W *Wyjątkach* te przykłady są znacznie bardziej rozwinięte i opisane, dlatego przytaczamy tu cały stosowny fragment (z zachowaną oryginalną ortografią przykładów):

„Daktylami ciężkimi będą wyrazy dwuzgłoskowe z jednym przyrostkiem: „gadajże”, „bylebyś”, „jutrobym”, „przedzjno” itp. – ∪ ∪ ≤ ∞ ∞. Peonami drugimi będą trózzgłoskowe wyrazy, mające przy sobie jakiś przyrostek, np. „samemubym”, „chłopamito” itp. ∪ – ∪ ∪ ∞ ≤ ∞ ∞. Peonami pierwszymi będą znowu dwuzgłoskowe wyrazy, lecz mające przy sobie aż dwa przyrostki, np. „jutrobymto”, „dalejżeno” itp. – ∪ ∪ ∪ ≤ ∞ ∞ ∞. Daktyle lekkie będą tworzyć wyrazy: „dawałeś” (– ∪ +), „ledwieco” (– ∪ +) itp. ∞ ∞ ∞ albo ∞. ♣ ∞. W miejsce podobnych daktyłów może wierszopis lub kompozytor muzyki, stosownie do zamiaru, kłaść amfimer – ∪ –, którymi istotnie są wyrazy „latorośl”, „Carogród”, „samolub” itp.”

²⁴⁸ W *Wyjątkach* po słowie „wiarogodny” i jego odmianie pojawia się jeszcze wzór akcentowania słowa „czerwonożółtawy”, zaś słowo „narodowy” – zapewne ze względu na cenzurę – jest zamienione na dwa inne przykłady: „bolejący” oraz „litościwemu”, porównane z pięciozgłoskowym „zadowolony” (to podobieństwo ma wynikać „z przyczyny zasady czwartej, jak się zaraz pokaże”).

Trzecie prawidło. Wyrazy trzy-, cztero- i pięcioletni, które przez jakąś wyrzutnię (elizję)²⁴⁹ językowi właściwą, tracąc zgłoskę ostatnią, stają się przez to wyrazami niby-dwu-, trzy- i czterozgłoskowymi, powinny być co do tonowania [tj. akcentowania] używane [tak], jakby elizja nie miała miejsca. Prawdziwą bowiem penultimą wypływającą z budowy języka jest w takowych wyrazach sylaba ostatnia: „będziem” (U –), „uczon” (U –), „wyniesiem” (U U –), „pochwalon” (U U –), „zadowolon” (U U U –). Zdaje się, iż oprócz tego sama budowa języka przymuszałyby mówiącego do takiego zatrzymania się większego dla oznaczenia prawdziwej przedostatniej zgłoski, ponieważ przez opuszczenie ostatniej głoski²⁵⁰ („y”) sylaba poprzedzająca przybiera jeszcze jedną literę więcej: „będzie|my” (U – U) – „będziem” (U –), „uczo|ny” (U – U) – „uczon” (U –), „wyniesie|my” (U U – U) – „wyniesiem” (U U –), „ulubio|ny” (U U – U) – „ulubion” (U U –), „zadowolo|ny” (U U U – U) – „zadowolon” (U U U –). Język włoski, [który] w *verbum* (słowie [tj. czasownika]) ma podobną budowę jak język polski, nie tylko pokazuje nam drogę do tego trzeciego prawidła, lecz także dowodzi, że przekroczenie w takim przypadku prawa penultimy jest uchybieniem przeciw akcentowi gramatycznemu. I tak, mówi się: *andiamo* (U – U), *faremo* (U – U)²⁵¹, a potem, opuszczając ostatnią głoskę²⁵²: *andiam* (U –), *farem* (U –). Rzecz ta tak dalece nie ulega wątpliwości²⁵³, [że] gdyby kompozytor muzyki, używając kilka razy po sobie w jakimś chórze na początku wyrazu [*faremo*] w całości dla oznaczenia ruchu, chciał (jak się dzieje w muzyce polskiej) zamiast *far’em* (U –) [jak w przykładzie 1] na końcu deklamować [*f’arem* (– U)], jak w przykładzie 2], wówczas Włosi dzisiaj (jak kiedyś Rzymianie) odczuliby to uchybienie z równą odrazą:

[104]

²⁴⁹ por. przypis 206.

²⁵⁰ w rękopisie: zgłoski (chyba błąd; w *Wyjątkach* „głoski y w ostatniej zgłosce”)

²⁵¹ „chodźmy”, „będziemy”

²⁵² w rękopisie: zgłoskę

²⁵³ Rzecz ta... – z *Wyjątków*; w rękopisie w tym miejscu tylko „tak dalece”

1. 
 fa - re-mo fa - re-mo fa - rem
 zro - bi-my zro - bi - my zro - bim

2. 
 fa - re-mo fa - re - mo fa - rem
 zro - bi-my zro - bi - my zro - bim

Z tej samej przyczyny, co w języku włoskim, jest to [i w języku polskim] tylko przekręceniem akcentu głównego, które oprócz tego niejako jeszcze kompozytora pozbawia równego toku, potrzebnego do niektórych wyrażeń rytmicznych (chcąc np. przez powtarzanie jednego słowa w muzyce dać wyobrażenie biegu, który raptem ustaje), np.:

[105]


 pó - jdziemy [pó - jdziemy] pó-jdziem

Zatem uzyskamy przez wyrazy trzygłoskowe skrócone jamb $\cup - \infty \leq$, przez czterogłoskowe i pięciogłoskowe skrócone – anapest $\cup \cup - \infty \infty \leq$ i peon IV $\cup \cup \cup - \infty \infty \infty \leq$, jak [np.]: „uczony” ($\cup - \cup$) - „uczon” ($\cup -$), „pochwalony” ($\cup \cup - \cup$) - „pochwalon” ($\cup \cup -$) i „zadowolony” ($\cup \cup \cup - \cup$) - „zadowolon” ($\cup \cup \cup -$).

²⁵⁴{Pod trzecim prawidłem można by jeszcze następującą umieścić uwagę co do użycia zawieszenia, które nie tylko pod względem rozmaitości wyrażenia i składni, lecz i pod względem iloczynowym nawet na akcencie gramatycznym oparte, mogłoby językowi nowego metrycznego materiału dostarczyć. Wiadomo już, że zaimki, np. „ja”, „ty” itp., należąc do wyrazów jednozgłoskowych drugiego rzędu, wtedy dopiero niewątpliwie są długie, kiedy na nie pada akcent oratorski, a zatem w takim razie, [gdy] w wymawianiu ich ma miejsce pewne zahaczenie mowy, jak to na głoskach *m* i *ś* dostrzec można w wyrażeniu „jam kochał” (– ∪ ...) albo „tyś kochał” (– ∪ ...); tym samym podobne zaimki powinny się używać jako długie. Na potwierdzenie tego spostrzeżenia przytaczam jeszcze inne przykłady:

– ∪ – ∪

Jesteś dobrydyspondej ≤ ∞ ≤ ∞

– – ∪

Tyś dobry amfibrach ≤ ≤ ∞

– –

Dobryś spondej ≤ ≤

Że zaś w wyrażeniu „jam kochał”, „tyś kochał” zgłoska „-chał” jest także prawdziwą penultimą, zatem w skandowaniu powinna być długa, więc przez to powstaje molos, jeżeli nie amfimer (czyli kretyk). A tak:

– ∪ –

ja kochałem, w zapytaniu będzie: jam kochał?

– ∪ –

ty kochałeś tyś kochał?

* Zważywszy jeszcze, że litera „m”, tak w języku polskim, jak i włoskim oznacza pierwszą osobę *in plurali* [liczby mnogiej] w słowach [tj. w czasownikach] itd. [tutaj w rękopisie przypis się urywa; zdanie to jest nieco przekształcone i dokończzone w *Wyjątkach*: „Zważywszy prócz tego, że w takowym skracaniu wyrazów w pierwszej osobie liczby mnogiej właśnie litera *m*, będąca jej stałą oznaką, winna być w języku polskim tak jak we włoskim dobrze słyszana, a zatem należycie, dobitnie wymawiana, okaże się, że prawidło trzecie oparte jest na duchu języka polskiego.”]

²⁵⁴ W *Wyjątkach* znajduje się tu obszerny fragment, którego nie ma w rękopisie. Z racji na oryginalność spostrzeżeń i postulatów (wprawdzie kontrowersyjnych) zasadne wydaje się włączenie go w tekst *Rozprawy* (początek i koniec tego odcinka pokazują znaki { }).

[illegible]

[W ten sposób] zgłoska pierwsza „ko” raz długo, drugi raz krótko wymawiana oznaczałaby różnicę osoby mówiącej. Gdyby to moje spostrzeżenie trafiło do przekonania znawców, którzy w przedmiocie języka wyrokować mogą, wtedy język polski i pod tym względem miałby podobieństwo do włoskiego. Wszak w nim akcentowanie właśnie oznacza czas teraźniejszy lub przeszły. I tak, *ámo* znaczy „kocham”, *amó* – „kochał”. Zachodziłoby, mówię, podobieństwo w obu tych językach pod względem akcentu, gdyby w takim przypadku zgłoska „chał” w polskim języku przeciągle się wymawiała. Lecz ostateczne w tej mierze rozstrzygnięcie zostawiam badaczom języka polskiego.}

A zatem nie potrzeba zawsze tylko szukać samych jednozgłoskowych wyrazów dla użycia czasem kadencji męskiej. Zakończenie męskie, nabrawszy w takim jambie pewnego *portamento di voce*²⁵⁵, nie będzie więc zupełnie obce *numero*²⁵⁶ mowy polskiej.²⁵⁷

Czwarte prawidło. W wyrazach więcej niż czterozgłoskowych sylaby przed prawdziwą penultimą są obojętne i powinny być mierzone [tj. akcentowane] według *numerum* mowy, który się w zakończeniu okresów ujawnia.²⁵⁸ {Wyjątek od tego prawidła stanowią wyrazy złożone, które do prawidła drugiego należą. Na szczególną zaś uwagę zasługuje ta okoliczność, że czym innym jest wyraz złożony, będący istotnie jednym wyrazem gramatycznym, a czym innym wyraz z przyrostkiem, uważany za wyraz pojedynczy. W pierwszym przypadku spojenie jest (że tak powiem) wyrazowe, w drugim jest ono konstrukcyjne, do myśli całego okresu należące. Jakoż w pierwszym przypadku ta stosunkowość [tj. odmiana], którą jakieś słowo złożone wyraża, tyczy się tylko jego znaczenia; w drugim zaś przypadku, to jest kiedy w skład jakiegoś wyrazu wchodzi przyrostek, odnosi się [ta odmiana] do konstrukcji, czyli myśli rozwiniętej w całym okresie lub w jego części, w których wyraz mający pierwsze spojenie użyty został. Zatem wyrazy złożone, w których układzie, dającym jedną całość, wyraz przyczyniający się do złożenia leży

²⁵⁵ por. przypis 214

²⁵⁶ celownik od łac. *numerus*, czyli rytm języka (por. przypis 35)

²⁵⁷ W tym miejscu następuje niezwykle obszerny przypis Elsnera, którego treść dla przejrzystości została zamieszczona na końcu.

²⁵⁸ Dalszy fragment został zaczerpnięty z *Wyjątków* (por. przypis 254).

na samym ich początku, trzymać się muszą co do iloczasu głównego prawa penultimy. Wyrazy zaś złożone z wyrazu drugiego rzędu (np. „na”, „do”) i wyrazu przyczyniającego się do złożenia będą miały iloczyn według drugiej zasady.

Z powyższej uwagi wynika, że np. wyraz „cudotwór” nie może być żadną miarą daktylem – $\cup \cup$ (jak myślał Nowaczyński²⁵⁹, chcąc przynajmniej podobnych trójzgłoskowych wyrazów wymawianie przybliżyć do tonowania słowiańskiego, a za nim, jak mi się zdaje, i Kopczyński²⁶⁰)*. Przyczynę tego łatwo można określić. Wszakże w powyższym wyrazie nie wyraz „twór” do wyrazu „cudo”, lecz w rzeczywistości wyraz „cudo” do wyrazu „twór” został przyłączony, bo w całym wyrazie „cudotwór” nie chodzi o oznaczenie jakości cudu, ale o wskazanie jakości tworu. Zatem zgłoska „twór”, będąc głównym punktem idei, jaką ten wyraz złożony wyobraża, musi być koniecznie z przyczyny psychologicznej i filozoficznej długa. Że zaś w złożonym wyrazie „cudotwór” zgłoska „twór” istotnie jest główna, przekonamy się, rozkładając go na pierwiastki „cudo” zamiast „cudowny” i „twór”. Na zapytanie: co za twór, możemy zamiast „cudowny” odpowiedzieć „cudotwór”, zamykając rzecz i cechę w jednym wyrazie. Że zgłoska „twór” istotnie jest długa, dowodzi jeszcze i to, że w przypadkowaniu wyrazu „cudotwór” nie „cudo”, lecz „twór” się odmienia.

Uwagi te zastosować można i do czasowników, np. „trwać”-„wytrwać”, „trzymać”-„wytrzymać” itp. Język polski pod tym względem podobny jest do innych języków żywych. W niemieckim np. *Bäckerbrot* znaczy „chleb piekarski” (to jest pieczony u piekarza), a *Brothäcker* znaczy

²⁵⁹ Tadeusz Nowaczyński, *O prozodii i harmonii języka polskiego*, Warszawa 1781.

* Nie od rzeczy tu będzie uczynić uwagę, że oprócz ogólnego tonowania, które każdemu dialektowi słowiańskiemu jest właściwe, daje się jeszcze dostrzec i szczegółowe. I tak jak w polskim języku niektóre wyrazy trójzgłoskowe, będące amfibrachami $\cup - \cup$, przyjmują tonowanie bakcheja i antybakcheja $\cup - -$ i $- - \cup$ (czego już dowiodłem), tak i Czech słowo trójzgłoskowe wymawia nie tylko jak ciężki daktyl $- \cup \cup$, lecz także jak lekki [daktyl] $+ \cup \cup$ albo $- \cup +$, czyli jak amfimer zmniejszonej miary. Tak [samo] i Rosjanin, wymawiając podobne słowo jak amfimer, wymawia je niekiedy (zwłaszcza w wyrażeniu namiętym) jak anapest. Następująca tabelka pokazuje to spostrzeżenie na przykładzie:

$\cup - \cup$ $\cup - +$ $+ - \cup$ $- \cup \cup$ $- \cup +$ $+ \cup -$ $\cup \cup -$

Polak wymawia: miłował / miłował / miłował; | Czech: miłoval / miłoval; | Rosjanin: miłował / miłował

²⁶⁰ Onufry Kopczyński; por przypis 194

„piekarz”. Podobnie w polskim języku „Gryzosław” oznacza człowieka sławnego ze zgryzot, którego wszystko martwi, zaś „Sławogryz” zgryzionego sławą, którego to gryzie, że inny ma sławę.}

Numerus mowy polskiej jest (jak wiadomo) trocheiczny – $\cup / - \cup$, adoniczny – $\cup \cup / - \cup$ i sáficozny – $\cup \cup / - \cup / - \cup$. Ukazuje się [to wyrażnie] począwszy od pięciozgłoskowych słów, jak „zadowolony”. Mówić bowiem można „zadowolony” ($\cup - \cup - \cup$), [a] także „zadowolony” ($- \cup \cup - \cup$) i nawet „zadowolony” ($\cup \cup \cup - \cup$), przy tym znowu, używając pięciozgłoskowych wyrazów z odjęciem ostatniej głoski, jakby czterozgłoskowe uzyskamy według upodobania lub zamiaru poety i kompozytora (np. dyjamb $\cup - \cup -$ „zadowolon”, chorijamb $- \cup \cup -$ „zadowolon”, a nawet peon IV $\cup \cup \cup -$ „zadowolon”)²⁶¹. Ta wygoda (że tak powiem) metryczna, przez którą język polski właściwej [swej] przydatności do wierszy miarowych dowodzi, jeszcze większą rozmaitość i potwierdzenie zyskuje w wyrazach sześćzłoskowych:

$$\begin{array}{c} - \cup \mid - \cup \mid - \cup \mid \\ - \cup \cup \cup - \cup \mid \\ \cup - \cup \cup - \cup \mid \end{array}$$

* Np. przyjąwszy oprócz wyżej pokazanej (w trzecim prawidle) i w języku polskim zwyczajnie używanej elizji jeszcze następującą, dla uniknięcia hiatusu [albo rozziwu, czyli sąsiedztwa dwóch samogłosek] wynikającego z wymawiania „o-o” albo „o-o-o” (jak w innych językach, szczególnie w języku włoskim, mającym pod pewnym względem wiele podobieństwa do polskiego):

„czytan’ o muzyce rozprawę” zamiast „czytano o muzyce rozprawę”

„mówion’ o otwarciu nowego teatru” zamiast „mówiono o otwarciu nowego teatru”

Język polski dzięki temu uzyskać by mógł nowy sposób wyrażenia się, np. mówiąc o monarchini księżnej damie wielkiego znaczenia, nadawać przymiotnikowi znaczenie jakby rodzaju męskiego w wymowie dla wyrażenia większego uszanowania:

„uwielbion’ Amalia, Elżbieta” zamiast „uwielbiona Amalia, Elżbieta” itd.

²⁶¹ W *Wyjątkach* w tym miejscu następuje pierwsza konkluzja i zapowiedź dalszego ciągu: „Tak więc język polski, przy zachowaniu nawet prawdziwej swej penultimy, właśnie przez nią posiada i te tonokroki, których mu się zdawało brakować, a ilość ich według wyłożonych przeze mnie zasad aż nadto wystarcza do pisania wierszy metryczno-rytmicznych, jak o tym w dziale drugim części drugiej będziemy mieli sposobność jeszcze lepiej się przekonać.”

U U - U - U |

Z a d o w o l o n e g o (pana)

Te cztery prawidła, które się w prawie penultimy koncentrują i między sobą filozoficzny mają związek, wystarczają do ustalenia [reguł] prozodii języka polskiego dla wierszy metrycznych. Wszystkie inne [zasady], [tworzone] na wzór innych języków lub z innych przyczyn wynikające*, są tylko sztuczne, mniej potrzebne kompozytorowi obeznanemu z materiałem (że tak powiem) estetycznym swego kunsztu i dlatego na tym poprzestać mogę, oczekując szczęśliwszego pióra poety, który swymi spostrzeżeniami rozprawę tę wyjaśni, i przykładami swymi rozpowszechni.

Józef Elsner

Treść przypisu 257

Dołączam [tu] wyjątek z sześciogłosowego chóru, w którym zgodnie z trzecim prawidłem postępowalem, układając muzykę do wierszy [następujących]:

Kiedy ranne wstają zorze,
Tobie ziemia, Tobie morze,
Tobie śpiewa żywioł wszelki,
Bądź pochwalon, Boże wielki!

[106]

bądź pochwalon, bądź pochwalony, Bo - że wie - lki!

bądź pochwalon, bądź pochwalon [2x], bądź pochwalony, Bo - że wie - lki!

bądź pochwalon, bądź pochwalon, bądź pochwalony Bo - że wie - lki!

bądź pochwalon, bądź pochwalon, bądź pochwalony, Bo - że wie - lki!

bądź pochwalon [3x], bądź pochwalony, Bo - że wie - lki!

bądź pochwalon [2x], bądź pochwalony, Bo - że wie - lki!

Gdy wyraz „pochwalon” zgodnie z powszechnym nadużyciem uważany w rzeczywistości tylko za trzyzgłoskowy, wymawiany będzie jak amfibrach: „pochw’alon” (⊃ – ⊃), wówczas wszystkie cztery wersy będą w równym toku trocheicznym. Lecz zważywszy na to filozoficzne spostrzeżenie trzeciego pravidła, deklamowałem wiersz ostatni tak, jakby to uczynił kompozytor włoski, który, chociaż poeta w liczeniu zgłosek wiersza (w pewnym jakby skandowaniu) na ich różnicę zważać nie jest zobowiązany, jednak w układaniu potem do nich muzyki zachować powinien [ów kompozytor włoski] akcent gramatyczny. W tym szczególnie różni [się od włoskich] układanie muzyki do francuskich wierszy, w których nawet [ten] akcent, którego *imperativus* [tj. tryb rozkazujący] nadaje wyrazom – [a] przez który Francuzi dowieść usiłują, że także ich język posiada akcent gramatyczny – nie jest zachowywany, jak np. [pokazuje] Berton w operze *La Romance*²⁶²:

∞ ∞. ♣ ∞. ♣ | Υ ≤ ≤. ∞ Υ | ∞ ∞ Υ ≤ |

déboucher mes oreilles déboucher mes oreilles

albo

∞. ♣ ∞. ♣ | ≤ ≤ | Υ ≤ ≤ | Υ

pour admirer mieux ah, pour admirer

Czy można by w języku włoskim, niemieckim i polskim, powtarzając raz po raz jeden i ten sam wyraz, tak deklamować, jak Dalayrac w operze *Gulnara*²⁶³ w arii *Sexe charmant* bez dostrzeżenia jakiejś niewłaściwości?

Υ ≤ ≤ | Υ. ≤ | ≤ ≤ ≤ ≤ | Υ

– ⊃ ⊃ –

L’amour, l’amour ne peut se commander

²⁶² Henri-Montan Berton (1767-1844), *La Romance* (1804)

²⁶³ Nicolas Dalayrac (1753-1809), *Gulnare, ou L’esclave persanne* (*Gulnara albo niewolnica perska*, 1802)

– ∪ ∪ –

Amor, amor non possi commandare

– ∪ ∪ –

Liebe, Liebe kann nicht erzwungen sein

– ∪ ∪ –

Miłość, miłość nie może być zmuszoną

Na koniec, podłożywszy inne wyrazy pod ten rytmiczno-muzyczny pomysł: ∞ ∞ ∞ ≤, np. „niech wszelki śpiew” ∪ ∪ ∪ –, każdy by przy kilkakrotnym powtarzaniu wyczuć musiał jeżeli nie jakąś ostrość, to przynajmniej jakieś naciąganie wyrazów do muzyki. Czym innym bowiem jest wymawianie trzech zgłosek w jednym wyrazie, niż trzech zgłosek w dwóch [czy trzech] wyrazach, choćby w najdelikatniejszym cieniowaniu. A dodawszy do tego [sytuację], gdyby wers „Bądź pochwalon, Boże wielki!” z powodu podtrzymania pomysłu muzycznego zastąpiony był (bez względu na rym) przez np. następujący: „Niech wszelki śpiew wielbi Pana”, wówczas w dalszym ciągu melodii (jak w powyższym chórze) brakowałoby jednej zgłoski (w przypadku, gdybym dla większej śpiewności lub dla osiągnięcia innego celu w pierwszym wersie nie chciał użyć wyrazu w skróceniu, tj. „pochwalon”, ale w całości, tj. „pochwalony”)²⁶⁴. Chcąc temu zaradzić, wers ten musiałby być odmieniony sposobem następującym:

∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ –

Niech wszelki śpiew – niech wszelki śpiew

∪ ∪ ∪ – ∪ – ∪ – ∪

Niech wszelkie śpiewy wielbią Pana

[Jednak taka zmiana] czasem mogłaby być zbyt ingerencją kompozytora.

²⁶⁴ Fragment w nawiasie nie pochodzi z rękopisu, ale z *Wyjątków*; wydaje się jednak konieczny dla zrozumienia sensu tego zdania.

A zatem to trzecie правило nie tylko przynosi ważną korzyść prozodyjną dzięki temu, że dostarcza więcej zakończeń męskich, lecz także, że [pozwała] zakończeniom męskim nabyć pewnej śpiewności (pewnego *portamento di voce*), koniecznie im potrzebnej.

Chór ten śpiewany był na koncercie [?; słowo w rękopisie nieczytelne] Szkoły Dramatycznej²⁶⁵ w roku 1819 w Salach Redutowych przy Teatrze przez uczniów tejże szkoły, a ta odmienna deklamacja wcale nie uderzyła obecnych [tam] znawców w osobach pierwszych urzędników kraju, którzy raczyli się znajdować na tym popisie; przeciwnie, chór ten przyjęty został z zadowoleniem.

²⁶⁵ Szkoła dla aktorów i śpiewaków, działająca przy Teatrze Narodowym w Warszawie od 1811 r.

Joanna Dzikowska: urodzona w 1979 r., absolwentka Akademii Muzycznej w Łodzi na kierunkach instrumentalnym i teoretycznomuzycznym. Jej zainteresowania naukowe oscylują wokół związków języka oraz poezji z muzyką, głównie w kontekście polskiej liryki wokalne i opery w XVIII i XIX wieku. Doktorantka Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, gdzie pod kierunkiem prof. Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej kończy rozprawę nt. muzyczności języka polskiego w teorii i praktyce muzycznej XIX wieku. Uczestniczka licznych konferencji naukowych, podczas których prezentowała autorskie referaty z zakresu wspomnianej tematyki. Autorka kilkunastu artykułów opublikowanych w wydawnictwach zbiorowych, dotyczących (oprócz powyższej problematyki) także kultury muzycznej polskich dworów magnackich w XVIII w. oraz zagadnień z historii i estetyki opery. Jej najważniejszą publikację stanowi edycja źródłowo-krytyczna *Rozprawy o metryczności i rytmiczności języka polskiego* Józefa Elsnera, ogłoszona w 2015 roku w ramach programu „Muzyczne białe plamy” Instytutu Muzyki i Tańca (<http://imit.org.pl/listit2/141/default/jozef-elsner--rozprawa-o-metrycznosci-i-rytmicznosci-jezyka-polskiego---wydanie-krytyczne-.html>). Jednocześnie aktywna wiolonczelistka, członek orkiestry Teatru Wielkiego w Łodzi oraz kilku zespołów kameralnych.

Krzysztof Bilica, muzykolog, absolwent Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 1974–2002 był redaktorem encyklopedii uniwersalnych Wydawnictwa Naukowego PWN (napisał lub zredagował ponad 10 tysięcy haseł muzycznych, m.in. do 31-tomowej *Wielkiej encyklopedii PWN*), 2008–2012 wchodził w skład redakcji dwutygodnika „Ruch Muzyczny”. Po roku 2000 skupił się na chopinologii (książka *Wokół Chopina i Polski* 2005, rozprawa doktorska *Kadencja polska w utworach Fryderyka Chopina jako wyraz oddziaływania systemu akcentuacyjnego XIX-wiecznej polszczyzny na muzykę narodową* 2008, artykuły i rozprawy: *Pamiętał, o czym „całą głębią śpiewała”*, „Forum Muzykologiczne” 2010; *Chopin – dodekafonista i serialista*, „Muzyka” 1/2013; *Sarmackie echa w muzyce Chopina*, w: *Literatura, kultura religijna, polskość*, 2015; *Migotliwy Chopin*, w: *Sto lat muzykologii polskiej*, 2016; multimedialny esej *Etiudy Chopina – czeka na wydanie*). Interesuje się też teoretycznymi koncepcjami Józefa Elsnera (*Melos polski nad Dunajem*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2017, *Elsnerowskie „prawo penultimy” i jego znaczenie dla muzyki polskiej i europejskiej*, „Rocznik Chopinowski” 27/2019, popularny artykuł *Elsner, Kurpiński i Chopin komponują marsze wojskowe*, „Stolica” 10/2019). Uprawia również aforystykę.