

Józef Elsner



ROZPRAWA

O METRYCZNOŚCI I RYTMICZNOŚCI JĘZYKA POLSKIEGO

JÓZEF ELSNER

ROZPRAWA

O METRYCZNOŚCI I RYTMICZNOŚCI
JĘZYKA POLSKIEGO

Warszawa, 1818

redakcja
Joanna Dzidowska

skład, przykłady muzyczne i metryczne
Piotr Maculewicz

publikacja sfinansowana przez Instytut Muzyki i Tańca w ramach programu
MUZYCZNE BIAŁE PLAMY
IV edycja, 2014

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

instytut muzyki i tańca



Warszawa, 2015

SPIS TREŚCI

Wstęp	5
Nota edytorska	10
Bibliografia	13
Przedmowa Józefa Elsnera	19
Rozprawa o wierszach polskich	28
Poezja (aneks Kazimierza Brodzińskiego)	73
Treść przypisu 106	90
O autorach opracowania	101

WSTĘP

Według fenomenologicznej koncepcji Romana Ingardena dzieło muzyczne jest „całością doskonale w sobie zamkniętą”¹. Taki sposób myślenia, zastosowany przez filozofa w rozważaniach nad muzyką wyłącznie instrumentalną, znalazł także oddźwięk wśród badaczy zajmujących się analizą kompozycji wokально-instrumentalnych. w tej perspektywie powyższe utwory są oceniane nie jako autonomiczne kreacje dźwiękowe, ale jako wynik działania dwóch równorzędnych impulsów: muzycznego i językowego, ich wzajemnych relacji i współzależności (M.Bristiger: „słowo i dźwięk muzyczny stanowią elementy przeciwstawne, które w muzyce wokalne ulegają stopieniu”).

Skoro jednak istnienie takiej współzależności staje się faktem, z punktu widzenia teoretyka muzyki rodzi się konieczność znalezienia odpowiedniej metody analitycznej: według Hansa Mersmanna „w oglądzie muzyki wokalne można wyjść albo od słowa, albo od dźwięku. Naturalnie nie jest możliwy żaden wybór między tymi dwoma punktami widzenia, tak jak bywał on podejmowany przez teorię o pochodzeniu muzyki; muzyka wokalna musi być widziana, zgodnie ze sposobem i celem badań, zawsze z obu tych punktów widzenia”. Wyjaśnienia znaczenia takiego postępowania dopełnia postulat Michała Bristigera: „w studiach muzykologicznych na temat związków muzyki i słowa przeważa z zasady perspektywa muzyczna. Należałoby jednak wzmocnić drugą perspektywę, ażeby mogły się ujawnić niektóre cechy charakterystyczne związków muzyki ze słowem, stuszowanych przez czysto muzyczny punkt widzenia”².

Prekursorem badań nad muzyką wokально-instrumentalną, a także jednym z pierwszych twórców rodzimej opery był w Polsce Józef Elsner. Zarówno jego kompozycjom, jak i pracom teoretycznym (w tym najważniejszej *Rozprawie o metryczności i rytmiczności języka polskiego*) przyznaje się często jedynie historyczną wartość, chcąc w nich widzieć zaledwie jedno z nielicznych zachowanych reliktyw ówczesnego stylu (w

zależności od punktu widzenia późnoklasycznego lub wczesnoromantycznego) czy zainteresowań naukowych (albo nawet pseudonaukowych). Tymczasem niektóre z jego poglądów w zestawieniu z cytowanymi wyżej i podobnymi spostrzeżeniami najwybitniejszych współczesnych myślicieli zaskakują trafnością i nowoczesnością: „Wpływ muzyki na poezję i poezji na muzykę tak jest ważnym, że jedna z nich jako sztuka uważana, nie może być bez pomocy drugiej dokładnie i pewnie objaśnioną”³. Wyprowadzone z tego założenia różnorakie szczegółowe wnioski, których nowatorski charakter potwierdziły liczne późniejsze polemiki, czynią z *Rozprawy* niezbędną i inspirującą lekturę dla specjalistów różnych dziedzin nauki: filologów, wersologów, teoretyków i historyków muzyki, a wśród nich badaczy muzyki wokalne i wokально-instrumentalne z polskim tekstem, zwłaszcza z okresu działalności Elsnera, a więc z przełomu wieków XVIII i XIX.

Geneza i układ

Pełny tytuł pracy brzmi: *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym*. Została ona wydana w 1818 roku w warszawskiej drukarni Stanisława Dąbrowskiego jako pierwsza tak obszerna publikacja naukowa Elsnera (później wyszła jeszcze jego *Szkoła śpiewu*). Dzieło stanowiło pokłosie wieloletnich zainteresowań autora, zasianych już być może przez klasyczne wychowanie we wrocławskim Gimnazjum św. Macieja i częściowo zasygnalizowanych wcześniej w niemieckojęzycznym artykule pt. *In wie weit die polnische Sprache zur Musik geeignet sei?*⁴. Z drugiej strony, takie badania wpisywały się doskonale w akcję pogłębiania wiedzy o języku polskim, prowadzoną od początku XIX wieku przez Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, którego Elsner był aktywnym członkiem (co

¹ Roman Ingarden, *Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego*, w: „Przegląd filozoficzny”, 1933, zeszyt 4, s. 320.

² M. Bristiger, *Problem związków słowa i muzyki. Założenia wstępne*, w: „Muzyka”, 1979, nr 4, s. 17.

³ J. Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, Warszawa 1818, s.17.

⁴ „Die Freimutige”, 1803, nr 122.

zaznaczono na karcie tytułowej *Rozprawy*). Zresztą podobna tematyka była wówczas *en vogue*, o czym świadczy kilka czasowo bliskich *Rozprawie* dzieł (wcześniejsze *O prozodii i harmonii języka polskiego* Tadeusza Nowaczyńskiego, późniejsze *O niedostatku i potrzebie prozodii w polskim języku* Adama Kazimierza Czartoryskiego czy przede wszystkim polemizująca z Elsnerem *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego* Józefa Królikowskiego); żadnej jednak z tych prac nie cechuje równe Elsnerowskiemu oparcie się na gruntownej wiedzy muzycznej i tak ścisłe powiązanie jej z kwestiami wersologicznymi. *Rozprawę o metryczności* Elsner zamierzał opublikować w dwóch częściach – omawiana praca zatytułowana jest „częścią pierwszą”. Jako dalszy ciąg powstała po kilkunastu latach (przedmowa z 1 lutego 1830) *Rozprawa o melodii i śpiewie*, która jednak nie doczekała się wydania i znana jest tylko z rękopiśmiennego rysu zachowanego w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie. Z tego powodu podstawowe znaczenie zyskała i również dla dzisiejszych badaczy zachowuje *Rozprawa o metryczności*.

Wzorem wielu ówczesnych rozpraw praca Elsnera nie dzieli się wewnątrz na poszczególne rozdziały, jednak posiada pewien łatwo wyczuwalny układ, opierający się na omawianych kolejno kilku najważniejszych problemach. Ramę dla głównej części *Rozprawy* stanowi obszerna *Przedmowa*, wyjaśniająca potrzebę i cel publikacji oraz *Poezja*, czyli poprzedzony króciutkim wstępem zbiór wierszy autorstwa Kazimierza Brodzińskiego, z założenia ilustrujących Elsnerowskie rozważania teoretyczne. Zasadniczą część pracy można podzielić na trzy główne wątki, zazębiające się i często przeplatające między sobą. W początkowym fragmencie autor skupia się na zestawieniu pojęć „taktu” muzycznego i poetyckiego „metrum”, prezentując różne typy stóp metrycznych jako odpowiedniki różnych rodzajów taktów. Ważna uwaga dotyczy tutaj roli polskich tańców narodowych jako wzorców metrycznych dla rodzimej muzyki i poezji. Środkowy odcinek *Rozprawy* jest poświęcony popularnemu wśród ówczesnych badaczy problemowi możliwości przeniesienia klasycznego modelu heksametru do poezji polskiej. Przy tej okazji Elsner szczegółowo omawia zjawisko cezury, a co za tym idzie przewagi rytmu nad rymem, dostarczając na to przykładów muzycznych. Krótki passus o rodzajach akcentów i postaci akcentu w języku polskim prowadzi do ostatniej, najbardziej rozbudowanej części, obrazującej w założeniu wielość możliwości metrycznych poezji polskiej na przykładzie wiersza Jana Kochanowskiego, a także wybranych fragmentów wierszy 8-zgłoskowych,

reprezentujących różne modele metryczne (Elsner ukazuje je poprzez realizację muzyczną i wyodrębnia 16 takich modeli, uzupełnionych licznymi wariantami). Dłuższe typy wersów, według słów autora, omawia druga część *Rozprawy*.

Terminologia

Erudycyjny styl wypowiedzi Elsnera przypomina język wielu prac naukowych z tego okresu, których komunikatywność zakłóca przede wszystkim skomplikowana składnia z wieloma zbyt długimi zdaniami złożonymi. Najważniejszym problemem dla czytelnika *Rozprawy* jest jednak brak precyzyjnych definicji najczęściej tu używanych, kluczowych dla tekstu pojęć. Dlatego omówienie treści dzieła warto i trzeba zacząć od szczegółowego wyjaśnienia możliwych wątpliwości terminologicznych.

Zasadnicze znaczenie dla pracy ma rozróżnienie pojęć „rytmu” i „metrum” czy też tytułowych „rytmiczności” i „metryczności”. Terminy te, przez autora wyraźnie wiązane ze sobą (ale nie utożsamiane), także współcześnie rozpatruje się we wzajemnej współzależności: wg *Słownika terminów literackich* „metrum” to „ogólna zasada wierszowości określana we współczesnej wersologii przez ustosunkowanie do rytmu: albo mu przeciwstawiana (rytm to odstępstwo od metrum), albo z nim utożsamiana, albo rozumiana jako jedna z jego postaci (metrum to rytm w pełni regularny)”⁵. Z kolei „rytm” określa się jako „występującą w przebiegu tekstu uchwytną powtarzalność ekwiwalentnych pod względem budowy językowej, zwłaszcza prozodyjnej, segmentów mowy”. Dla Elsnera „rytm” ma znaczenie ogólniejsze i stanowi specyficzną cechę wiersza jako zbioru podzielonych przez rymy wersów o wymiernej liczbie sylab: „różnicę wiersza od prozy stanowi właściwie rytm”⁶, czyli np. „prędsze lub późniejsze wracanie rymu, długość lub krótkość całego wiersza stanowiące”⁷. „Metrum” zawęża to pojęcie, oznacza bowiem „trwanie czasu, jaki do wymawiania zgłosek jest potrzebny”⁸. Dla zrozumienia tej różnicy, Elsner wprowadza muzyczne pojęcie „taktu”, czyli „trwanie jednakowych

⁵ Michał Głowiński, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1976, s. 308.

⁶ J. Elsner, *op. cit.*, s. 18.

⁷ *Ibid.*, s. 19.

⁸ *Ibid.*

ruchów, słowem to, co w ogólności rytmem, a w szczególności taktem lub metrum nazywamy”⁹. a zatem „metrum w poezji jest to, co takt w muzyce, ponieważ takt stanowi długość lub krótkość nut mniejszej całości”¹⁰. Ten muzyczny punkt odniesienia jest zasadniczą cechą charakterystyczną całej *Rozprawy*. Dzięki niemu autor-teoretyk muzyki precyzuje znaczenie terminów wersologicznych i operuje nimi swobodnie i konsekwentnie. Do dokładnego wyjaśnienia pojęcia „metrum” wystarczy Elsnerowi rozbudowana definicja „taktu”: „Przez takt rozumie muzyk podzielenie myśli muzycznej na małe równe uderzenia czasu. Każdy zatem takt jest dla siebie małą całością mającą swój łatwy do poznania początek i koniec, do czego jednakowe wracanie czasu jest potrzebne. Gdy jednak wyraźny jest początek, a przez wracanie onego równie i wyraźny koniec dostrzegać się daje, tam równie konieczną jest różnorodność części całości, bez tego bowiem podział nie miałby zasady. [...] Jeśli zatem metryka w poezji ma stanowić to, co różnymi składniami słów w wierszu jedność nadaje, nie może być metrum nic innego, jak tylko ustawą, według której w szyku tonów, albo uderzeniu dzielająca różnorodność brzmienia jednakowo się wraca”¹¹.

Skoro „metryka” utożsamiana jest z „taktem”, to również podstawowe dla poezji metrycznej pojęcie „akcentu” Elsner interpretuje na sposób muzyczny, przyrównując stopy metryczne do różnych rodzajów taktów, określonych przez przypadające na mocne części akcenty (zwane także „dobrymi czasami”, „punktami podziału” lub „Thesis”): „Podział rodzajów taktu we względnie dobrego czasu odpowiada zupełnie różnorodności rodzajów metrycznych w poezji”¹².

Główne problemy

Zgodnie z tytułem zasadniczy cel *Rozprawy* stanowi udowodnienie istnienia w języku polskim takich cech, które pozwoliłyby na tworzenie w nim wierszy metrycznych, czyli opartych na regularnym toku powtarzających się stóp. Postulat ten wskazuje na starożytną poezję grecką jako idealny punkt odniesienia dla liryki polskiej. To nawiązanie można

⁹ *Ibid.*, s. 20.

¹⁰ *Ibid.*, s. 19.

¹¹ *Ibid.*, s. 20-21.

¹² *Ibid.*, s. 27.

niewątpliwie interpretować jako wyraz tendencji klasycystycznych, jednak w przypadku Elsnera sympatia dla poezji metrycznej ma jeszcze inną przyczynę: przekonanie o silnym związku poezji z muzyką. Wyraża się on z jednej strony w relacji muzyki i podłożonego pod nią tekstu (czyli we wszystkich gatunkach muzyki wokalne i wokalnie-instrumentalne), a z drugiej strony dotyczy swoście pojmowanej ekspresji poetyckiej, wzmaganej przez zbliżenie wiersza do muzyki właśnie dzięki wprowadzeniu organizacji metrycznej: „Poeta im więcej na fantazję i czucie przez swoje wiersze działać ma zamiar, tym bardziej do muzyki zbliżyć się powinien, zgoła im liryczniejsze ma być poema, tym potrzeba metryki widoczniejszą będzie. Jeśli do tego wiersze muzycznie deklamowane i śpiewane być mają, jak np. w pieśni lub dumce z kilku zwrotek złożonej, jeżeli na koniec poezja z muzyką się połączy, ażeby całość, to jest kantatę lub operę wystawić, w ten czas powinno by znowu poezja nabyć taktu od muzyki, aby nie przytłumić akcentu mowy, słów i namiętności, i aby przez to przeciwne taktyczne wrażenie, nie zburzyć uniesienia poetyckiego”¹³.

Zatem przedmiot zainteresowania Elsnera stanowi „metryka i rytmika, jaką poecie język polski nadaje do upiększenia wierszy we względnie muzycznym”¹⁴. Autor wskazuje na niedostatki poezji polskiej w tym zakresie i na niezrozumiałe dla niego częste przekonanie o niemożliwości adaptacji metryki antycznej dla potrzeb wiersza polskiego. Swoje odmienne poglądy Elsner przedstawia w znany już sposób: poprzez porównanie z muzyką. Wzorem jest dla niego rytmika polskich tańców, dająca się łatwo zinterpretować w kategoriach stóp metrycznych i *per analogiam* wskazująca na istnienie pewnych układów rytmicznych (stóp) charakterystycznych tak dla muzyki, jak i dla poezji polskiej: „Czemuzby język polski nie mógł mieć tyle rytmiczności, ażeby metryczność narodowej melodii w wierszach swoich mógł wyrażać?”¹⁵.

Owa „metryczność”, właściwa polskiej muzyce, wynika zatem z jej „rytmiczności”. Równie „rytmiczny” powinien być język, aby pozwolić na tworzenie wierszy metrycznych. Wiąże się to z dyskusyjną jeszcze w czasach Elsnera nieobecnością w języku polskim iloczasu, stanowiącego podstawę metryki antycznej. Rytmiczna realizacja akcentu, czyli podział zgłosek na długie (akcentowane) i krótkie (nieakcentowane) była punktem

¹³ *Ibid.*, s. 20.

¹⁴ *Ibid.*, s. 4.

¹⁵ *Ibid.*, s. 27.

wyjścia dla greckiego systemu stóp z jego najważniejszymi regułami (m.in. prawem wymienności stóp). Akcent w języku polskim ma natomiast charakter dynamiczny, a nie iloczynowy, jak błędnie sugerowali autorzy wielu współczesnych *Rozprawie* traktatów wersologicznych. Elsner zachowuje związek z tymi poglądami i nieraz wspomina o iloczynie (już samą postulowaną przez tytuł „rytmiczność języka polskiego” można odczytywać jako właściwość języka, polegającą na zróżnicowanej długości sylab). Jednak dzięki stałemu operowaniu kategoriami muzycznymi widzi on miejsce dla iloczynu jedynie w takiej poezji, która świadomie zbliża się do muzyki: „mocniejsze i słabsze tonowanie łatwo przemienia się na krótką i długą sylabę, i w muzyce nie inaczej jak przez długość lub krótkość wymówionym być może”. Iloczyn jest zatem dla Elsnera nie tyle organiczną cechą języka polskiego, ile specyficznym środkiem wyrazu poetyckiego, właściwym szczególnie tam, gdzie poezja wchodzi w relację z muzyką: „możnaby jeszcze polskim wierszom jedynie podług liczby sylab skandowanym, dotąd bez najmniejszego baczenia na ich tonowanie, nadać łatwo nową jeszcze gracyą, za którą muzyka, a raczej takt i rytm melodii koniecznie mówi, a którą może nadać akcent języka”. Spostrzeżenie to potwierdzają nieliczne uwagi nad poezją nie związaną z muzyką, gdzie autor nie widzi konieczności wprowadzania iloczynu: „w deklamacji wybitcie pewnej sylaby powszechnie przez mocniejsze tonowanie, a to znowu przez mocniejsze podniesienie głosu uskutecznione bywa”; „przedostatnia sylaba zawsze mieć akcent powinna, zresztą wszystkie sylaby są jednej długości lub krótkości”.

Obok zdadności języka polskiego do tworzenia w nim wierszy metrycznych oraz problemu iloczynu trzecią ważną kwestią podejmowaną przez Elsnera i szeroko dyskutowaną w ówczesnej literaturze przedmiotu jest sprawa męskich zakończeń wersów. Autor polemizuje tu z przekonaniem, że takie zamykanie wersów jednosylabowymi, akcentowanymi słowami jest właściwe dla tekstów związanych z muzyką: „za zakończeniami przez długą sylabę tak się ubiegać, i jednosylabne rymy wyszukiwać poczęto, w mniemaniu jakoby tego muzyka nieodzownie wymagała”. Postępowanie takie, z natury obce językowi polskiemu z jego paroksytonicznym akcentem, wynika z zapatrzenia na operę niemiecką i francuską, które to języki pozwalają na częste mocne końcówki. Jednak fakt ten zdaniem Elsnera nie predestynuje tych języków do opracowania muzycznego, ale wręcz przeciwnie, odbiera im konieczną śpiewność: „Męskie rymy na końcu wiersza, w ten czas osobliwie, kiedy z jednosylabnych słów powstają, są po

części przyczyną, że francuski i niemiecki język są twardsze do śpiewania niżeli włoski a po nim polski”. Kontrapunktem dla tych słów jest współczesny *Rozprawie* (1817) panegiryk Stanisława Okraszewskiego, ośmieszający zbytnie wykorzystanie męskich zakończeń w wierszu polskim:

Precz mi z Febem! – Febus żak,

Precz z harmonią, czyzy to dym!

Wiwat modnych wieszczów smak,

Wiwat podkasany rym!

Co za chwała! co za cześć!

Tak uroczy tocząc rym

Z każdym bój tartakiem wieść,

Z doboszami iść o prym!

Do obrony języka polskiego i paroksytonicznego akcentowania służą Elsnerowi znowu argumenty muzyczne: „Jeżeli jeszcze zważymy, że ani we względzie melodyjnym ostatnia nuta, ani we względzie harmonijnym ostatni akord, nie są jeszcze tym, co zakończenie muzycznej frazy, albo szyku akordów stanowić może, ale że je raczej przedostatnia przynajmniej nuta albo przedostatni akord oznaczyć i uzupełnić muszą, w ten czas i ta nieodzownie utrzymywana konieczność męskich zakończeń tym prędzej zniknie”.

W trzech powyższych kwestiach zamykają się najważniejsze problemy *Rozprawy*. Pojawia się tu jeszcze na dłużej wątek heksametru, uważanego wówczas za najdoskonalszy gatunek antycznej poezji i w związku z tym wielokrotnie, i na różne sposoby importowanego do literatury polskiej. Elsner daje wyraz swoim kompetencjom w tym zakresie, opisując dokładnie budowę heksametru według klasycznych reguł, a zatem z zachowaniem prawa wymienności stóp i cezury. Tutaj oczywiście także posiłkuje się muzyczną realizacją przykładowych tekstów, dzięki czemu zyskuje niezbędny przy heksametrze iloczyn. Podobny zabieg stosuje w końcowej części *Rozprawy* na kilkudziesięciu wybranych fragmentach 8-zgłoskowych wierszy różnych polskich poetów, ilustrujących różnorodność możliwych struktur metrycznych w poezji i równoznacznych im taktów w muzyce. Ten swoisty „katalog” polskich realizacji antycznych metrów wieńczy Elsnerowską pracę (i znajduje kontynuację w dołączonych *Poezjach*

K.Brodzińskiego), ale z dzisiejszej perspektywy wydaje się raczej ciekawostką na tle ważnych spostrzeżeń teoretycznych zamieszczonych w *Rozprawie*.

W świetle powyższych rozważań warto zadać sobie pytanie, czy Elsnerowska *Rozprawa* jest traktatem wersologicznym, jak chce ją widzieć większość współczesnych badaczy i jak zresztą sugeruje sam tytuł? Tej opinii przeczy ciągle odnoszenie się przez autora do muzyki, a także bardzo szczegółowe omówienie wybranych problemów teoretycznomuzycznych (np. pojęcia „taktu”). Sam Elsner chyba kieruje swe rozważania do specjalistów z kręgu muzyki, gdy pisze: „Aby się wyraźniej, czyli muzykalniej dać zrozumieć [...]”. Dzięki takiemu postępowaniu dochodzi do ciekawej sytuacji: problemy, z którymi borykali się liczni badacze literatury i języka polskiego, autor precyzyjnie wyjaśnia, ale czyni to z podwójnej perspektywy: wersologa i teoretyka muzyki (jednocześnie następuje wzajemna adaptacja pojęć z poezji do muzyki i odwrotnie). Dzięki temu udaje mu się ustosunkować do takich kwestii, jak metrum, rytm czy iloczasa. Być może zrozumienie tej perspektywy jest niezbędne do właściwego odczytania słów autora. Szczególne kontrowersje budzi Elsnerowskie pojęcie „iloczasu”, niesłusznie utożsamiane z błędnymi poglądami T. Nowaczyńskiego i innych: „[główną tezą *Rozprawy* jest, że] zgłoska akcentowana jest zawsze długa, a nie akcentowana – krótka, co pozwala wyodrębnić w wierszu polskim stopy na wzór antycznej stopy wierszowej” (Alina Nowak-Romanowicz), „Elsner [...] pozostaje pod sugestią iloczasa, jako nieodzownego elementu strukturalnego w wierszu metrycznym, i gotów jest w akcencie widzieć tylko wskaźnik i regulator, rządzący iloczasem:

właściwym czynnikiem strukturalnym polskiego metrycznego wiersza” (Maria Dłuska). Tymczasem wydaje mi się, że Elsner widzi szansę polskiego sylabotonizmu nie tyle w sztucznym obarczaniu języka polskiego iloczasem, ile raczej w powiązaniu poezji z muzyką i nadaniu jej w ten sposób różnorodności rytmicznej i metryczności.

Czy wnioski płynące z *Rozprawy* znajdują potwierdzenie we współczesnej Elsnerowi muzyce wokalne i wokalnie-instrumentalnej? Na to pytanie pozwolą odpowiedzi dalsze badania. Najważniejsze jest jednak, żeby nie pomijać w nich tej perspektywy, bardzo wówczas znaczącej. Być może poszukiwania na styku poezji i muzyki z dogłębnym wykorzystaniem właściwego dla obu dziedzin aparatu badawczego doprowadzą do określenia właściwych założeń wczesnej polskiej opery i współczesnej jej pieśni, a tym samym do prawidłowego odczytania tej sztuki i jej przewartościowania. Najważniejsze jest jednak, żeby nie pomijać w nich tej perspektywy, bardzo wówczas znaczącej. Być może poszukiwania na styku poezji i muzyki z dogłębnym wykorzystaniem właściwego dla obu dziedzin aparatu badawczego doprowadzą do określenia właściwych założeń wczesnej polskiej opery i współczesnej jej pieśni, a tym samym do prawidłowego odczytania tej sztuki i jej przewartościowania.

Joanna Dzidowska

NOTA EDYTORSKA

Celem tej publikacji jest przypomnienie i popularyzacja dziś prawie zapomnianej pracy Józefa Elsnera. Wśród adresatów swojego opracowania autorzy widzą przede wszystkim środowiska szkolne i akademickie: uczniów, studentów, nauczycieli. Dlatego najistotniejszym zadaniem redaktora tej edycji 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. Zastosowane uwspółcześnienia są nieraz daleko idące, ale usprawiedliwione szeroką dostępnością (nawet w wersji Online) oryginału *Rozprawy*, a zatem źródła, z którego mogą korzystać bardziej wymagający czytelnicy. Ta jedyna znana dzisiaj wersja *Rozprawy o metryczności i rytmiczności języka polskiego* (wydanie z 1818 r.) stanowi punkt odniesienia również dla niniejszej publikacji.

Praca redakcyjna nad Elsnerowskim tekstem, przy podanych wyżej założeniach, nastęczała 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”, nr 46/3, 1955, s.144-158). 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 należąną 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, nastęczającego w tym zakresie licznych wątpliwości (nawet wobec trudnej dziś do ustalenia normy ortograficznej tamtych czasów; często zdają się to być po prostu błędy drukarskie) i obciążonego brakiem konsekwencji. Uwspółcześniono zatem m.in. pisownię łączną i rozdzielną (np. *dla tego – dlatego, możnaby – można by*), użycie wielkiej litery (np. *Poeta – poeta, Muzyka – muzyka*), zapis głoski *j* jako *i* albo *y* (np. *moia – moja, dostojnym – dostojnym*), a także zrezygnowano ze stosowania znaku *é* (*e* pochylone, używane zresztą bardzo niekonsekwentnie, być może nierzadko z powodu błędu drukarskiego; np. *światniéyszém – światniejszym, innemi – innymi*) i z podwójnych liter (np. *kommendant – komendant, grammatyka – gramatyka*). Niezrozumiałe dziś wyrazy archaiczne zastąpiono z reguły współczesnymi synonimami (np. *lubo...atoli – chociaż...jednak, naprzód – najpierw*), w niektórych wprowadzono jedynie drobne zmiany (np. *razem – zarazem, 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. *hrabi – hrabiego, [być] czerpaną – czerpana, miarze – mierze*). Ponadto, sporadycznie zmieniono pojedyncze słowa, by złagodzić brzmienie zbitek spółgłoskowych (np. *z szczęśliwej – ze szczęśliwej*). W stosunku do pisowni nazwisk obcych zastosowano znowu kryterium zrozumiałości, w niektórych miejscach zachowując pisownię oryginalną (np. *Cicero, Aristides*), w innych zmieniając ją na właściwszą z dzisiejszego punktu widzenia (np. *Horatius – Horacy, Metastazy – Metastasio, 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 zawilościami 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. Poprawiono przy tym błędnie, z dzisiejszego punktu widzenia, zastosowane przypadki lub rodzaje (np. *rzut pisma...zasady badań...zawierające – zawierający, nie godzi się...kształtować...ich długość i krótkość – długości i krótkości*), a 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, posiłkując się współczesnymi słownikami.

Trzecią z głównych trudności przy redakcji *Rozprawy* stanowiła specyficzna terminologia, z jednej strony nierzadko zaczerpnięta z języków obcych (przede wszystkim niemieckiego jako rodzimego języka Elsnera) i zapisywana w zbliżony sposób, a z drugiej obfitująca w specjalistyczne, wymagające wyjaśnienia pojęcia (szczególnie z zakresu literatury, ale także muzyki). W pierwszym przypadku problematyczne terminy zastąpiono konsekwentnie (w miarę możliwości) słowami o spolszczonej pisowni (np. *rhythm - rytm, Hexameter – heksametr*; dotyczy to także skrótowców, np. *etc. – itd., pag. – str., nro: - nr*), 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 (który zresztą od strony edytorskiej jest dosyć bałaganiarski). Ujednolicono krój czcionki, stosując jedynie 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). Gotyk, którym zapisane są cytaty w języku niemieckim (zgodnie ze stylem epoki) zamieniono konsekwentnie na czcionkę łacińską. Stosowane przez Elsnera poetyckie symbole metryczne zgadzają się z używanymi dzisiaj, zachowano

je zatem, korygując jedynie błędne oznaczenia w kilku miejscach oraz dodając współczesny sposób zapisu podziału tekstu na stopy metryczne (kreski pionowe, w oryginale tylko większy odstęp). Ujednolicono też i uwspółcześniono punktory, w niektórych miejscach w ogóle rezygnując z podziału na punkty. W końcu skorygowano nieliczne błędy w zapisie przykładów muzycznych (dotyczące przede wszystkim kierunku ogonków przy nutach), zachowując zrozumiałe i konsekwentnie stosowane inne symbole, w tym m.in. oznaczenia mocnych części taktu.

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). W przypadku dzieł literatury pięknej (np. *Eneida*) posłużono się z reguły tłumaczeniem artystycznym (informacje bibliograficzne podane w przypisach), w pozostałych miejscach 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, a polskie teksty zmodernizowano zgodnie z zasadami przyjętymi dla całej *Rozprawy*.

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 jednym wyjątkiem, o czym później), różni je oznaczenie: przypisy autorskie wyróżnione są gwiazdką (znajdują się pod tekstem głównym jako pierwsze), zaś redakcyjne ponumerowano (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 bardzo nieliczne i skondensowane, ale jest wśród nich jeden wyjątkowy, bo liczący aż kilkanaście stron fragment. To właściwie obszerna dygresja Elsnera na marginesie rozważań zawartych w tekście głównym, mająca charakter luźnych, nie do końca uporządkowanych uwag w przeciwieństwie do metodycznego wykładu przemyślanej teorii w samej *Rozprawie*. Ze względu na taki rozmiar i cechy tego przypisu (który, umieszczony jako przypis dolny, jak w edycji oryginalnej, bardzo zaburza przejrzystość tekstu), a zważywszy również na fakt, że sam wymaga on kilku przypisów redakcyjnych, zdecydowano się tutaj nadać mu charakter przypisu końcowego i przenieść na sam koniec *Rozprawy* (przed *Poezją*). Jego oryginalne umiejscowienie zaznacza odpowiedni przypis dolny. Wydaje się, że taka forma zasadniczo przyczynia się do zwiększenia czytelności tekstu.

Praca edytorska nad dodatkiem do *Rozprawy*, czyli *Poezją* autorstwa Kazimierza Brodzińskiego była znacznie ułatwiona dzięki istnieniu znakomitych XX-wiecznych wydań utworów poety, zawierających również te wiersze, a opracowanych zgodnie ze współczesnymi standardami. W tym miejscu skorzystano z pomnikowej edycji *Dzieł* K. Brodzińskiego pod red. Stanisława Pigonia (t.I, *Poezje*, opr. Czesław Zgorzelski, Wrocław 1959), posiłkując się w znacznej mierze zawartymi tam zasadami modernizacji także w pracy nad Elsnerowskim tekstem. Wiersze poety zapisano identycznie, jak w owym wydaniu, nieliczne zmiany wprowadzono jedynie we wstępie *Do czytelnika*, by ujednoczyć go z wcześniejszymi rozważaniami (jednak styl polszczyzny Brodzińskiego jest nieporównywalnie lepszy i czytelniejszy od języka Elsnera, więc i konieczna ingerencja była w zasadzie kosmetyczna).

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

Joanna Dzidowska

BIBLIOGRAFIA

1. Apel Johann August, *Metrik*, t. II. Lipsk 1816
2. Apel Johann August, *Über Rhythmus und Metrum* w: "Allgemeine musikalische Zeitung", 1807, nr 4, s. 52-53
3. Aristides Quintilianus, *Περὶ Μουσικῆς* (*Peri musikē*, łac. *De musica*), Księga I
4. Barthélemy Jean-Jacques, *Entretiens sur l'état de la musique grecque vers le milieu du IVe siècle avant l'ère vulgaire*, Amsterdam/ Paryż 1777
5. Bogusławski Wojciech, *Cud mniemany, czyli Krakowiaczy i Górale*, [1794]
6. Bristiger Michał, *Problem związków słowa i muzyki. Założenia wstępne*, w: „Muzyka”, 1979, nr 4, s. 17
7. Brodziński Kazimierz, *Do jaskółki*, w: „Tygodnik polski i zagraniczny”, 1820, t. I, nr 8, s. 172-173
8. Brodziński Kazimierz, *Do Zosi*, w: „Tygodnik polski i zagraniczny”, 1820, t. I, nr 8, s. 170-171
9. Brodziński Kazimierz, *Dobranoc Wiesławowi*, w: „Pamiętnik warszawski”, 1817, t. 7, s. 220-221
10. Brodziński Kazimierz, *Duma nad grobem*, w: „Pamiętnik warszawski”, 1816, t. 5
11. Brodziński Kazimierz, *Dzieła*, red. Stanisław Pigoń, t. I *Poezje*, opr. Czesław Zgorzelski, Wrocław 1959
12. Brodziński Kazimierz, *Dzieła. Wydanie zupełne i pomnożone...*, t. 3, Wilno 1843
13. Brodziński Kazimierz, *Pisma*, Warszawa 1821
14. Cicero Marcus Tullius, *De oratore* III [Online] <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/oratore3.shtml>
15. Cicero Marcus Tullius, *Orator* [Online] <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/orator.shtml>
16. Diomedes Grammaticus, *Artis grammaticae libri III* [Online] <http://kaali.linguist.jussieu.fr/CGL/text.jsp?id=T25>
17. Elsner Józef, *In wie weit die polnische Sprache zur Musik geeignet sei*, w: "Der Freimühtige", 1803, nr 122; przedruk w: "Allgemeine musikalische Zeitung", 1821, nr 40, s. 682-684
18. Elsner Józef, *Rozprawa o melodii i śpiewie*, rkp. (Biblioteka Czartoryskich, Kraków)
19. Elsner Józef, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, Warszawa 1818
20. Forkel Johann Nikolaus, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Lipsk 1788 i 1801
21. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, red. Hans Heinrich Eggebrecht, Berlin 1980
22. Horacy (Quintus Horatius Flaccus), *Epistularum liber secundus* [Online] <http://www.thelatinlibrary.com/horace/epist2.shtml>
23. Horacy (Quintus Horatius Flaccus), *Ody*, księga II [Online] <http://www.thelatinlibrary.com/horace/carm2.shtml>
24. Ingarden Roman, *Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego*, w: „Przegląd filozoficzny”, 1933, z. 4, s. 320
25. Karpiński Franciszek, *O uspokojeniu z cnoty*, w: F. Karpiński, *Zabawki wierszem i prozą*, Warszawa 1782
26. Karpiński Franciszek, *Pieśń podczas pracy w polu*, w: F. Karpiński, *Pieśni nabożne*, Supraśl 1792
27. Klemensiewicz-Bajerowa Irena, *Modernizacja pisowni w tekstach z pierwszej połowy XIX w.*, w: „Pamiętnik Literacki” nr 46/3, 1955, s. 144-158
28. Książnin Franciszek Dionizy, *Poezje. Edycja zupełna*, t. I, Warszawa 1787
29. Kochanowski Jan, *Pieśń świętojańska o sobótce*, w: Jan Kochanowski, *Pieśni i wybór innych wierszy*, opr. Tadeusz Sinko, Wrocław 1948
30. Kopaliński Władysław, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* [Online] <http://www.slownik-online.pl/>
31. Kopczyński Onufry, *Gramatyka dla szkół narodowych na klasę III*, Warszawa 1781
32. Linde Samuel Bogumił, *Słownik języka polskiego*, t.1-6, Warszawa 1807-1814
33. *Milenijny słownik wyrazów obcych*, red. Irena Kamińska-Szmaj, Warszawa 2003
34. Moneta Johann, *Polnische Grammatik*, opr. Daniel Vogel, Wrocław 1786
35. Morawski Franciszek, *Oda na przybycie wojska narodowego do Warszawy d. 8 września 1814*, w: „Gazeta Krakowska”, 1814, nr 77

36. Niemcewicz Julian Ursyn, *Atalia*, Warszawa 1805
37. Nowaczyński Tadeusz, *O prozodii i harmonii języka polskiego*, Warszawa 1781
38. *Polszczyzna na co dzień*, red. Mirosław Bańko, Warszawa 2006
39. Rousseau Jean Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paryż 1768
40. *Słownik języka polskiego* [Online] <http://sjp.pwn.pl/>
41. *Słownik języka polskiego* (tzw. *Słownik wileński*), red. Aleksander Zdanowicz i in., Wilno 1861
42. *Słownik terminów literackich*, red. Michał Głowiński, Janusz Sławiński i in., wyd. 2, Wrocław 1988
43. *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. Bogusław Dunaj, Warszawa 1996
44. Sulzer Johann Georg, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771-1774
45. Tański Ignacy, *Ignacego Tańskiego wiersze i pisma różne, dzieło pogrobowe*, Warszawa 1808
46. Vossius Isaac, *De poematum cantu et viribus rhythmici*, Oxford 1673
47. Wergiliusz (Publius Vergilius Maro), *Eneida*, tłum. Tadeusz Karyłowski, Kraków 1924
48. *Wielki słownik ortograficzny*, red. Edward Polański, Warszawa 2011
49. *Wielki słownik W. Doroszewskiego* [Online] <http://sjp.pwn.pl/>
50. Wolański Adam, *Edycja tekstów. Praktyczny poradnik: książka • prasa • www*, Warszawa 2011

ROZPRAWA

o

METRYCZNOŚCI I RYTMICZNOŚCI

JĘZYKA POLSKIEGO,

Szczególniey o wierszach polskich we względzie muzycznym

P R Z E Z

JÓZEFA ELSNERA

CZŁONKA KRÓL: TOWARZYSTWA WARSZAWSKIEGO PRZYJACIOŁ NAUK

z Przykładami rzecz objaśniającemi

P R Z E Z

KAZIMIERZA BRODZIŃSKIEGO.

CZĘŚĆ I^{WOLA}

*Wyd. pierwsze. Gł. Warsz. Kr. Nauk. 1818.
Druk. autora.*

W WARSZAWIE 1818.

W Drukarni Stanisława Dąbrowskiego.

Strona tytułowa oryginalnego wydania *Rozprawy*...

ROZPRAWA
O METRYCZNOŚCI I RYTMICZNOŚCI
JĘZYKA POLSKIEGO

Szczególniej o wierszach polskich we względzie muzycznym

przez

JÓZEFA ELSNERA

Członka Królewskiego Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk
z przykładami rzecz objaśniającymi

przez

KAZIMIERZA BRODZIŃSKIEGO

CZĘŚĆ PIERWSZA

w Warszawie 1818
w Drukarni Stanisława Dąbrowskiego

Non solum verbis arte positis moventur omnes, verum etiam numeris ac vocibus.

Cicero¹

¹ „Nie tylko słowa zręcznie ułożone poruszają wszystkich, ale także miary i dźwięki.”, Marcus Tullius Cicero, *De oratore*, III, 196

Do Jaśnie Wielmożnego
S T A N I S Ł A W A H R A B I E G O
P O T O C K I E G O²

Senatora Wojewody, Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Narodowego,
Komendanta Generalnego Kadetów,
Członka wielu towarzystw uczonych,
orderów polskich Kawalera itd., itd., itd.

Jaśnie Wielmożny Panie!

Praca moja mająca za cel język polski uważany we względzie muzycznym³ nie może wyjść pod świetniejszym godłem na widok publiczny jak zaszczycona dostojnym JWW. Pana imieniem. Ośmieliłem się ponieść ją w hołdzie Naczelnikowi narodowej oświaty, a zarazem wzorowemu pisarzowi w tej mowie, którą za przedmiot badań moich obrałem. Powód ten śmiałość moją usprawiedliwi. A mąż, co tak wysoko stanął w naukowym zawodzie, przyjmie łaskawie usiłowania moje i tą małą ofiarą pogardzić nie raczy.

Józef Elsner

² Stanisław Kostka Potocki (1755-1821) – polityk, pisarz i mecenas sztuki

³ uważany... – rozpatrywany pod względem właściwości muzycznych (brzmieniowych)

PRZEDMOWA

Chociaż przez długi czas [mojego] badania metryki i rytmiki, jaką poecie język polski nadaje do upiększenia wierszy we względzie muzycznym, przepisowi Horacego: *nonum prematur in annum*⁴ starałem się zadośćuczynić, mniemałem jednak, że jeszcze dłuższego⁵ potrzeba czasu, ażeby rzecz z tą zrozumiałością, łatwością i dokładnością wyłożyć, jaka znawcę i czytelnika zaspokoić powinna.

Dlatego wyznaję, że jeszcze nie byłbym się ważył niniejszej rozprawy drukiem ogłosić, gdybym do tego nie był wielokrotnie wzywany i powodowany szczególnie przez to, że między innymi ta myśl moja, ażeby metrykę polską (przynajmniej w wierszach do muzyki składanych i śpiewanych) na akcencie języka polskiego ugruntować, nie stała się była przedmiotem powszechnego prawie badania i roztrząsania. Nieznane jednak były dostatecznie powody i zasady, przez które można by jeszcze polskim wierszom jedynie według liczby sylab skandowanym⁶, dotąd bez najmniejszego baczenia na ich [wierszy] tonowanie⁷, nadać łatwo nową jeszcze grację, za którą muzyka, a raczej takt i rytm melodii koniecznie mówi⁸, a którą może nadać akcent języka.

Dla mocniejszego ugruntowania tychże zasad osądziłem za potrzebne rozwinąć to, co muzyk przez takt rozumie, w czym starałem się być zrozumiałym nawet dla mało znających muzykę. Przedmiot ten zajmuje szczególnie pierwszą część mojej rozprawy zamykającą się na ośmioletnim wierszu, uważanym według właściwej mu metryki⁹.

Nietajno mi jest¹⁰, że wielu, ci nawet, którym po części myśli moich udzielałem¹¹ i którzy od wielu lat projekt pisma mojego, główne zasady badań moich zawierający, czytali, uważają penultimę¹² za niezwyciężoną przeszkodę do pisania w języku polskim metryczno-rytmicznych wierszy na wzór

⁴ właściwie: *nonumque prematur in annum*, „i zatrzymaj (swój utwór) aż do dziewiątego roku (w biurku)”, Horacy, *Sztuka poetycka*, 388; za: Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* [Online], De Agostini Polska, protokół dostępu: <http://www.slownik--online.pl/kopalinski/D815C29251A91F38C1256570005E8560.php> [data dostępu: 20.10.2014]

⁵ dłuższego niż dziewięć lat w cytacie z Horacego

⁶ „skandować [...] recytować wiersz ze specjalnym uwzględnieniem jego rytmu; mówić, wymawiać powoli, rytmicznie, dobitnie oddzielając sylabę od sylaby”, *Wielki słownik W. Doroszewskiego* [Online], PWN, protokół dostępu: <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/skandowac;5496858.html> [data dostępu: 21.10.2014]

⁷ tonowanie – (tutaj) walory brzmieniowe, czyli rytm (rozkład akcentów) i melodia (intonacja)

⁸ za którą... – która musi wyrażać się w muzyce, a dokładnie w metrum i w rytmie muzycznym

⁹ uważanym... – rozpatrywanym w kontekście właściwej mu metryki

¹⁰ Nietajno... – nie jest dla mnie tajemnicą

greckich, niemieckich itd. [wierszy]. Pewną przecież jest rzeczą, że tylko akcent języka polskiego i z niego wypływająca penultima jedynym i solidnym jest źródłem, z którego metryka i rytmika dla polskiej poezji czerpana być może – o czym w drugiej części¹³ przy mierze słów wielosylabowych mówić znajdę sposobność – a która [penultima] zasadą polskiej prozodii być by mogła.

Na to, co powiedziałem, dwa przytoczę dowody – które nie tylko według mojego sposobu sążdenia i [mojego] przekonania, ale i według tych, co nie będąc nawet muzykami, muzykalnym uchem pojmują dźwięk ze szczęśliwej budowy języka polskiego wynikający¹⁴ - [i które] pogląd mój popierają i potwierdzają, to jest:

Po pierwsze: język polski stanął już na tym stopniu udoskonalenia, że nawet najślawniejszym poetom nie godzi się bez obrażenia narodowości, to jest tego, co już powszechnie uznano, kształtować akcentu sylab lub ich długości i krótkości¹⁵ dowolnie i bezzasadnie według znaków nad literami, według pisowni¹⁶ itd. Dzisiejszy albowiem poeta już słowa i ich składnię tak zastaje udoskonalone, że tylko zręczne ich ułożenie i wygładzenie sobie przypisać może.

Po drugie: forma języka 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 części zawiera się piękność i udoskonalenie, do której język może jeszcze być zdolny.

Na zarzut tych, którzy mniemają, że w ten sposób poezja polska mało albo nic nie zyska – ponieważ wykazane źródło nie jest dostateczne do obronienia nas od monotonii, jaka w wierszu dwiema sylabami zawsze zakończanym tym więcej się da uczyć, im wiersze metryczniejsze będą – odpowiedzą dostatecznie zasady [przedstawione] w ciągu niniejszej rozprawy. Nie mniej [posłużą temu] poezje P. Brodzińskiego, przez które większa różnorodność rodzajów wierszy praktyczniej i widoczniej dowiedziona będzie, niżeliby to teoria sama przez się mogła uczynić.

¹¹ którym... – z którymi częściowo dzieliłem się moimi przemyśleniami

¹² „penultima [...] przedostatnia sylaba wyrazu; w języku polskim na nią najczęściej pada akcent”, *Milenijny słownik wyrazów obcych*, red. Irena Kamińska-Szmaj, Wydawnictwo Europa, 2001; cyt. za: *WIEM – Portal Wiedzy* [Online], Onet.pl, protokół dostępu: <http://portalwiedzy.onet.pl/szukaj.html?S=penultima&tr=all&x=31&y=5> [data dostępu: 22.10.2014]; tutaj w znaczeniu reguły akcentowania paroksytonicznego (przedostatniej sylaby) w języku polskim

¹³ Drugą częścią miała być *Rozprawa o melodii i śpiewie* (1830), pozostająca w rękopisie (Bibl. Czartoryskich w Krakowie).

¹⁴ dźwięk... – akcent języka polskiego, korzystnie wpływający na jego brzmienie (pod względem jakości muzycznych)

¹⁵ Elsner daje tu wyraz swojemu błędnemu, a powszechnemu jeszcze wtedy przekonaniu o iloczynowym charakterze akcentu w języku polskim, tj. o dłuższym wymawianiu sylab akcentowanych.

¹⁶ według znaków nad literami, według pisowni – czyli przy użyciu środków, jakie w niektórych językach obcych stosuje się do oznaczania akcentu

Dla zapobieżenia jednak temu zarzutowi i osłabienia go muszę cokolwiek najpierw w tej przedmowie napomknąć, jest on [zarzut] bowiem ważny, zwłaszcza teraz, gdy za zakończeniami [wersów] przez długą sylabę¹⁷ tak się ubiegać i jednosylabowe rymy wyszukiwać poczęto w mniemaniu, jakoby tego muzyka nieodzownie wymagała.

Niechajby i rozmaite stopy tonów (albo stopy taktów, rytmy)¹⁸ słów greckich pierwszym były materiałem do wynalezienia metrów¹⁹, pewną jednak jest rzeczą – odtąd, gdy przyczyna wszelkiej metryki nie tylko przez samo czucie, ale i przez wynalezienie muzyki miarowej²⁰ jest poznana – że chcąc poznać, ile język metryczno-rytmicznych słów²¹ mieć może, mniej od tego zależy, jakie miary tonów²² poszczególne słowa zawierają, ale raczej jakie rytmy powstają ze złożenia słów wiersz składać mających.

Chociaż z innego punktu, widział to już jednak Nowaczyński w rozprawie swojej *O prozodii i harmonii języka polskiego**, w której także uznaje [za możliwy w języku polskim] tok daktyliczny²³, w czym jednak niepewny co do penultimy²⁴ pomylić się musiał. Zasady jego krytycznie patrząc są za ogólne i bardziej eufonii²⁵ niżeli rytmiki, a tym mniej metryki dotyczące. Stąd niewłaściwe u niego używanie słowa „harmonia” zamiast „rytmika” i „metryka”, przez co naturalnie musiał chybić obranego celu pisania metryczno-rytmicznych wierszy. Dlatego wiersze jego sprzeciwiają

* „Miary harmonijne [tj. stopy metryczne] niekoniecznie w osobnych słowach się pojawiają, ale też i w stykających się ze sobą: koniec jednego i początek drugiego słowa miarę harmonijną składać może. I owszem, to dużo wdzięczniej i melodyjniej do ucha przypada [tj. brzmi], gdy wspomniane miary z słów na słowa zachodzą. Przeto harmonia języka dopiero się w ciągu mowy dokładnie czuć daje.” [Tadeusz Nowaczyński, *O prozodii i harmonii języka polskiego*, Warszawa 1781, s.13-14]

¹⁷ długa sylaba – sylaba akcentowana (por. przypis 15.)

¹⁸ stopy tonów, stopy taktów, rytmy – stopy; „stopa [...] w poezji antycznej: jednostka miary wierszowej; w nowożytnym wierszu sylabotonicznym: najmniejsza powtarzająca się częśćka rytmu złożona z sylab

akcentowanych i nie akcentowanych”, *Wielki słownik W. Doroszewskiego* [Online], PWN, protokół dostępu: <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/stopa;5501284.html> [data dostępu: 22.10.2014]

¹⁹ dop. l.mn. od „metrum [...] miara wiersza, tj. układ sylab długich i krótkich powtarzający się stale w danym wierszu”, *Wielki słownik W. Doroszewskiego* [Online], PWN, protokół dostępu: <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/metrum;5450796.html> [data dostępu: 22.10.2014]

²⁰ muzyka miarowa – opatrzona metrum i ujęta w takty

²¹ wyrażenie niezrozumiałe; może powinno być „stóp”?

²² miary tonów – stopy

²³ „tok [...] układ elementów metrycznych w wierszu”, *Słownik języka polskiego* [Online], PWN, protokół dostępu: <http://sjp.pwn.pl/slowniki/tok.html> [data dostępu: 22.10.2014]; tutaj złożony ze stóp metrycznych – daktyli, stanowiących następstwo trzech sylab w kolejności mocna-słaba-słaba (– ∪ ∪)

²⁴ niepewny... – nieprzekonany do akcentu paroksytonicznego jako zasady języka polskiego

²⁵ „eufonia [...] dział poetyki zawierający teoretyczną wiedzę o harmonijnym doborze dźwięków mowy”, *Wielki słownik W. Doroszewskiego* [Online], PWN, protokół dostępu: <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/eufonia;5426608.html> [data dostępu: 23.10.2014]

się zupełnie temu, co chce przez nie dowodzić i przekonują o niedostateczności zasad, na których prozodię²⁶ i sztukę wierszy²⁷ chciał ugruntować (zresztą uciekać się jeszcze musiał do pewnych reguł i odstępstw od reguł poetyckich zaczerpniętych z łacińskiej poezji, nim zdołał niektóre podać przykłady) . Jakże można np. w jednym wierszu słowo „pałac” raz jako jamba²⁸, drugi raz jako trocheja²⁹ używać? Tego nie dozwala nawet łacińska prozodia, jakkolwiek jej przepisy zawikłane być mogą, jak teraz o nich sądzimy. Pierwsza bowiem sylaba dwusylabowego słowa, bądź długa, bądź krótka, zawsze zostaje taka sama, dopóki słowo przez deklinację itp. zmienione [nie] będzie (np. *pater omnipotens* – *pater sempiternus* albo *mater amabilis* – *mater dolorosa*)³⁰. Usiłowania jego przecież godne są pochwały, a spostrzeżenia jego – w innym względzie duchowi i formie języka polskiego bardziej właściwe – nie bez pożytku mogłyby być użyte przy uznaniu także prozodii języka polskiego³¹.

Że rytmy za składu słów powstające³² więcej mają wartości, dowodzą tego nie tylko terażniejsi, ale i dawniejsi uczeni. Między nimi Diomedes³³, którego Sulzer w *Teorii pięknych kunsztów*³⁴ przytacza pod artykułem *Hexameter*, powiada, że „ten heksametr³⁵ jest najpiękniejszy, którego stopy tak jedna w drugą wpływają, że żadna nie zaczyna się słowem ani też [nim się nie] kończy, wyjąwszy pierwszą i ostatnią, [...] przeciwnie zaś ten jest

²⁶ „prozodia [...] nauka o budowie wiersza, zajmująca się zagadnieniami akcentu, iloczasu, intonacji”, *Wielki słownik W. Doroszewskiego* [Online], PWN, protokół dostępu: <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/prozodia;5482331.html> [data dostępu: 23.10.2014]

²⁷ sztuka wierszy – poetyka

²⁸ jamb – stopa metryczna złożona z dwóch sylab w kolejności słaba-mocna (∪ –)

²⁹ trochej – stopa metryczna złożona z dwóch sylab w kolejności mocna-słaba (– ∪)

³⁰ „ojciec wszechmogący”, „ojciec przedwieczny”, „matka kochająca”, „matka boleściwa”; przykłady różnych zastosowań tego samego wyrazu w tej samej formie gramatycznej i z zachowanym akcentem paroksytonicznym

³¹ nie bez pożytku... – mogłyby posłużyć za argument w obronie prozodii języka polskiego

³² rytmy... – stopy powstałe z sylab należących do kilku słów, leżące na przecięciach słów

³³ Diomedes Grammaticus, gramatyk rzymski z IV w. n.e., autor dzieła *Artis gramaticae libri III*

³⁴ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771-1774 [Online] , textlog.de, protokół dostępu: <http://www.textlog.de/2704.html> [data dostępu: 24.10.2014]

³⁵ heksametr – wers sześciostopowy

najgorszy, gdzie słowa czynią stopy; jak [np.]: *præter cætera Romæ me ne Poëmata censes Scribere*³⁶ (Horacy)” albo *Nuper quidam doctus cæpit scribere versus*³⁷.

Większej liczby takich wersów nie możnaby czytać bez nieprzyjemnego wrażenia, ponieważ tak by to było, jak gdyby aktor zamiast myśli poety rymy tylko w wierszu podkreślał albo jak gdyby śpiewak po każdym takcie oddychał. Zresztą wiersze takowe, których słowa same przez się stopy składają, nie mogłyby mieć cezury³⁸, co mniemanie rzeczonych znawców³⁹ tym bardziej usprawiedliwia i zasady moje [wyłożone] w ciągu rozprawy o prawie pozycji⁴⁰ potwierdza.

Również brak męskich zakończeń, to jest sylab długich akcentowanych, które by wiersz zakończyły, nie będzie ważną przeszkodą ani [nie] zdoła utrzymać zarzutu [braku] metryczności języka polskiego.

Męskie rymy na końcu wiersza, wtenczas szczególnie, kiedy z jednosylabowych słów powstają, są po części przyczyną, że francuski i niemiecki język są twardsze do śpiewania niżeli włoski a po nim polski. Dlatego, ażeby tę rytmiczną ostrość zmniejszyć, nadają Francuzi w śpiewie, a nawet w deklamacji, żeńskiemu⁴¹ *e* brzmienie w słowach *mére*, *jolie*⁴² itd. tak dalece, że w śpiewie może im czasem muzyk dać dobrą nutę,⁴³ chociaż

³⁶ ortografia oryginalna; u Sulzera (op. cit.) inna pisownia: *Præter cætera Romæ, mene poemata censes Scribere?*; u Horacego jeszcze inaczej: *Præter cetera me Romæne poemata censes scribere* (*Q. Horati Flacci Epistularum Liber Secundus II*, 65 [Online], The Latin Library, protokół dostępu: <http://www.thelatinlibrary.com/horace/epist2.shtml> [data dostępu: 23.10.2014]). Jest to fragment dwuwiersza z listu Horacego: *Præter cetera me Romæne poemata censes scribere posse inter tot curas totque labores?* („Myślisz, że mogę w Rzymie pisać wiersze pośród tylu spraw i obowiązków?”)

³⁷ Cytat niejasnego pochodzenia, przywoływany wielokrotnie w XVIII- i XIX-wiecznych opracowaniach nt. metryki antycznej lub gramatyki łacińskiej jako przykład nieudanego pod względem brzmieniowym zrównania stóp metrycznych ze słowami; niestety w żadnym z tych źródeł nie podaje się autora tego fragmentu. Być może Elsner cytuje go za traktatem *Metrik* Johanna Augusta Apela (t.II, Lipsk 1816, s. 116), do którego w dalszym ciągu *Rozprawy* kilkakrotnie się odnosi.

³⁸ „cezura [...] in. średniówka; pauza rytmiczna zwykle zgodna z przerwą logiczną, przypadająca mniej więcej w środku wiersza [wersu]”, *Wielki słownik W. Doroszewskiego* [Online], PWN, protokół dostępu: <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/cezura;5416231.html> [data dostępu: 24.10.2014]

³⁹ Diomedesa i Sulzera

⁴⁰ prawo pozycji – termin o niejasnym znaczeniu. W metryce antycznej pozycja oznaczała grupę dwóch lub więcej spółgłosek sprawiającą, że poprzedzająca je samogłoska i związana z nią sylaba zyskiwała długość (w środku wyrazu lub na styku słów). Zjawisko to przeszczepiono również do metryki niemieckiej, o czym Elsner z dużym prawdopodobieństwem wiedział (por. np. J. A. Apel, *op. cit.*). Jednak sam (poza jednym przypadkiem, por. przypis 124.) wydaje się używać tego terminu jako synonimu cezury, co wobec stosowania jednocześnie obu określeń (a czasem także polskiego terminu „średniówka”) może budzić wątpliwości.

⁴¹ kończącemu słowa w rodzaju żeńskim

⁴² „matka”, „ładna”

⁴³ że w śpiewie... – że w muzyce może mu być przypisana odrębna nuta przez śpiewaka-wykonawcę (czyli może zostać potraktowane tak jak osobna sylaba)

takowe *e* ledwo za czwartą część sylaby uważane być może⁴⁴. Niemcy – przeciwnie, którzy sylab wiersza nie rachują, ale je mierzą⁴⁵, a zatem istotnie skandują – topią niejako ostrość wielu jednosylabowych zakończeń wiersza w płynności metryczno-rytmicznej.

Chociaż badacze tych języków utrzymują, że męskie zakończenia więcej siły, żeńskie⁴⁶ zaś więcej gracji zawierają, jednak wpływ, jaki budowa ich języków na podobne sążenie mieć może, przebija się widocznie. I, nie chcąc im zaprzeczać, czynię tu tylko uwagę, że nieśmiertelne poezje Homera, w których moc, wspaniałość i gracja do dziś dnia podziwem napełniają czytelnika, były pisane heksametrami, które tylko żeńskie zakończenia wersów dopuszczają.

Włoscy poeci także bardzo rzadko zakończeń męskich używają, chociaż ich język między nowożytnymi co do dźwięczności pierwsze zajmuje miejsce, a dla muzyki prawie za język śpiewu sam przez się uważany być może. Co więcej, temu językowi nie zbywa na tonowaniu⁴⁷ wszelkiego rodzaju, które za pomocą akcentu aż nadto męskich zakończeń może dostarczać.

Wiadomo, że wiersze włoskie do recytatywów [operowych] pisane, w których się [wersy] jedenastozgłoskowe z siedmiozgłoskowymi przeplatają, tylko żeńskie zakończenia mają, także nawet rym mało bywa ważny i że często na całej stronie oper Metastasia⁴⁸ najwięcej dwa męskie zakończenia znaleźć się dają. Przy tym nie można jeszcze pominąć, że ściśle biorąc, takie męskie zakończenia jak *palpitar* zamiast *palpitare*⁴⁹ itd. ze szczególnych względów jeszcze by można od męskich wyłączyć, ponieważ śpiewak włoski, któremu (jako śpiewakowi) zakończenia na spółgłoskę są obce, może zawsze literę *e* chociażby tylko nieznacznie intonować, co powszechnie uczyni, gdyby nawet posłuszny poecie kompozytor na sylabę *-tar* jedną tylko nutę położył.

Te tak rzadkie męskie zakończenia, na których włoski kompozytor przestaje⁵⁰, dowodzą już, że one nie tak koniecznie dla śpiewu i muzyki potrzebne być muszą, jak to podobno wielu jest mniemaniem.

Jeżeli jeszcze (co każdemu kompozytorowi jest wiadomo) zauważymy, że ani we względzie melodycznym ostatnia nuta, ani we względzie harmonicznym ostatni akord nie są jeszcze tym, co zakończenie muzycznej frazy albo szyku akordów stanowić może, ale że je raczej przedostatnia

⁴⁴ na podstawie hierarchii długości sylab, wynikającej z reguł iloczasu

⁴⁵ Język niemiecki jest językiem iloczynowym, a zatem samogłoski (a za nimi sylaby) dzielą się na długie i krótkie, czyli mogą być „mierzone”.

⁴⁶ zakończenia żeńskie – zakończenia (w tym przypadku wersów) sylabą nieakcentowaną

⁴⁷ walorach brzmieniowych; por. przypis 7.

⁴⁸ Pietro Metastasio (1698-1782), włoski poeta, słynny jako autor wielu librett operowych

⁴⁹ *palpitar*, *palpitare* – drżeć; to przykład tzw. elipsy (wyrzutni), gdzie przez odrzucenie kończącej wyraz samogłoski uzyskuje się słowo o jedną sylabę krótszą i akcentowane na ostatniej sylabie (tej samej, która była akcentowana przed zmianą)

⁵⁰ na których... – które zadowalają, satysfakcjonują włoskiego kompozytora; których włoski kompozytor używa

przynajmniej nuta albo przedostatni akord oznaczyć i uzupełnić muszą⁵¹, wtenczas i ta nieodzownie utrzymywana konieczność męskich zakończeń tym prędzej zniknie.

Nie wdając się w rozbiór muzycznych kadencji łatwo stąd jeszcze wyjaśnić, że w polskiej oryginalnej operze przez myślącego kompozytora pisanej, np. w *Jadwidze*⁵², nie można czuć braku męskich zakończeń, albowiem nie zakończenie, ale raczej kulawy tok całego wiersza nadaje kompozytorowi trudność – osobliwie w podkładaniu pieśni⁵³ – trafienia na prawdziwie melodyjny wyraz dla każdej strofy.

Nie ulega także wątpliwości, że jak muzyka wtenczas dostępuje najwyższego stopnia doskonałości, kiedy jej duch jest poetyczny, tak samo dostąpi go poezja, kiedy tylko jej forma będzie muzyczna (która [to forma] po większej części przez pięknie brzmiące, bardziej jeszcze przez metryczno-rytmiczne ułożenie słów osiągnięta zostaje, a przez którą poeta już zawczasu niejako muzykowi dopomaga⁵⁴).

Metryczne wzory [przedstawione i omówione] w drugiej części rozprawy⁵⁵ wykażą jasno, że tylko od metrycznego składu wierszy zależeć może [to], ażeby kompozytora zmusić do zakończenia wersu długą (właściwie dobrą) nutą, chociażby wszystkie wersy żeńskie miały zakończenia, przez co bynajmniej akcent języka obrażony nie będzie⁵⁶.

Gdyby mimo tego chciano do polskiej poezji wprowadzić męskie zakończenia, życzyć by wprzód należało [sobie] wprowadzenia Accademii della Crusca⁵⁷, w której by i kompozytorowi mógł być głos udzielony dla objaśnienia, kiedy i jak podobne męskie zakończenia użyte być mogą. Albowiem długo one obce jeszcze będą polskiemu uchu, tak jak obce są śpiewakowi włoskiemu zakończenia na spółgłoskę, zwłaszcza że takie [zakończenia męskie] u nas tylko w jednosylabowych słowach używać się dają⁵⁸.

⁵¹ nawiązanie do budowy kadencji muzycznej, czyli formuły kończącej pewien odcinek przebiegu muzycznego

⁵² Prawdopodobnie chodzi o operę *Jadwiga Królowa Polska* Karola Kurpińskiego do libretta Juliana Ursyna Niemcewicza z 1814 r.

⁵³ osobliwie... – szczególnie przy podkładaniu melodii pod tekst

⁵⁴ Ta pomoc dotyczy odpowiedniego przygotowania tekstu do ewentualnego opracowania muzycznego w przyszłości.

⁵⁵ por. przypis 13.

⁵⁶ obrażony nie będzie – nie ucierpi

⁵⁷ Accademia della Crusca, instytucja powołana do badań nad językiem włoskim (m.in. wydanie słownika języka włoskiego), działająca we Florencji od końca XVI w. do dzisiaj

⁵⁸ W języku polskim, w wyrazach o większej niż jedna liczbie sylab akcent przypada zawsze na drugą albo trzecią od końca sylabę, nigdy na ostatnią, a zatem takie słowa nie mogą mieć męskich zakończeń.

Np. następujące zakończenie wiersza „zaszczyt mam” nie powinno być według mnie tolerowane, ponieważ nasze narządy mowy, chcąc po słowie „zaszczyt” jeszcze słowo „mam” wymówić, przymuszone są niejako zrobić kommę⁵⁹, przez co śpiew przestaje być prawdziwym śpiewem, ponieważ istota jego zasadza się na brzmieniu tonów jeden w drugi⁶⁰. Wątpię nawet, ażeby takowe zakończenie wiersza mogło się połączyć z podobnymi zasadami eufonii języka polskiego.

Kiedy podobnych zakończeń wiersza używać można, to objaśnić by mogła eufonia, która [na] wprowadzenie ich pod jednym tylko warunkiem pozwolić może, to jest: ażeby słowo przedostatnie bardzo rzadko na spółgłoskę się zakończyło wtenczas, kiedy pierwsza litera następującego jednosylabowego słowa od spółgłoski się zaczyna, a nigdy wtenczas, kiedy ta spółgłoska jest wargowa⁶¹ (*labialis*) itp.⁶²

Co zaś do czasu, kiedy ich użyć można, tyle tylko tymczasem nadmienię, że rozstrzygnięcie co do męskich zakończeń wtenczas tylko nastąpić może, kiedy wykazane będzie, że *numerus, rhythmus*⁶³ polskiej mowy prócz trocheicznych – U , daktyliczno⁶⁴-trocheicznych albo adonicznych⁶⁵ – U U , safickich⁶⁶ – U U | – U | – U , jonicznych⁶⁷ U U – – itd. jeszcze na jambiczne U – | U – , kretyczne⁶⁸ U | – U – , chorijambiczne⁶⁹

⁵⁹ pisownia oryginalna; z łac. *comma*, przecinek, „znak małego przestanku w wymawianiu” (S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. II cz. II, Warszawa 1811, s. 1072)

⁶⁰ na brzmieniu... – na łączeniu dźwięków ze sobą

⁶¹ spółgłoski wargowe w języku polskim: /p/, /b/, /w/ (=litera ł), /m/, /f/ i /v/ (=litera w)

⁶² niejasne znaczenie „itp.” w tym miejscu

⁶³ *numerus, rhythmus*: antyczne terminy oznaczające rytm. *Rhythmus* (gr.) odnosił się do poezji i muzyki, i wyobrażał porządek stóp metrycznych w wierszu albo wartości rytmicznych w utworze muzycznym. *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, s. 1-32). Tutaj te terminy są chyba użyte synonimicznie dla określenia potencjalnych właściwości rytmicznych języka polskiego (jako – według Elsnera – języka iloczasowego).

⁶⁴ daktyl – stopa metryczna złożona z trzech sylab w kolejności mocna-słaba-słaba (– U U)

⁶⁵ spadek adoniczny – zakończenie wersu typowe dla heksametru, złożone z daktyla i trocheja; taką samą formę ma krótki wers zwany adoniuszem lub wierszem adonicznym

⁶⁶ strofa saficka – typ strofy złożonej z czterech wersów, kończących się następstwem stóp daktyl-trochej-trochej

⁶⁷ jonik – stopa metryczna złożona z czterech sylab; występuje w dwóch wersjach: *a maiore* (– – U U) i *a minore* (U U – –)

⁶⁸ kretyk – stopa metryczna złożona z trzech sylab w kolejności mocna-słaba-mocna (– U –)

⁶⁹ chorijamb – stopa metryczna złożona z czterech stóp w kolejności mocna-słaba-słaba-mocna (– U – U)

– ∪ ∪ – itd. zakończenia chociażby rzadko pozwala. Co albowiem wyżej o muzycznej kadencji powiedziano, to należy również do wierszy metryczno-rytmicznych, gdzie właściwie spadek⁷⁰, nie zaś ostatnia stopa, tym mniej ostatnia sylaba, gatunek wiersza stanowi.

Czy i jak daleko polskim rodzajom wiersza te ostatnie spadki przywłaszczyc wolno, to zostawiam zupełnie polskim poetom i mówcom bardziej z duchem języka polskiego obeznanym. I gdybym w drugiej części [rozprawy] i moje zdanie chciał o tym ujawnić, nie uczynię tego [w innym celu], jak tylko [po to], abym dał powód do roztrząsania. Bo mnie jako kompozytorowi tego tylko dowieść należy, że język polski na takie metryczne wiersze pozwala, które muzyczne ucho zaspokoić mogą i wbrew niedostatkowi męskich zakończeń więcej różnorodności, a zatem korzyści przyniosą.

Kiedy ten [metryczny] sposób pisania wierszy nie tylko dotychczas używanym rodzajom wiersza nie szkodzi (przez które [to wiersze] tylu poetów już się unieśmiertelniło lub jeszcze mogą, [a] ich pieśni czarują nasze ucho i serce, i tak długo zachwycać nas będą, dopóki czucie dla wszystkich cnót w piersiach naszych tkwić będzie) – ale przeciwnie, przez rozwijanie tych rodzajów nowe się tworzą (zwłaszcza takie, które rymu nie będą potrzebować, chcąc jako wiersz ucho muzyczne zaspokoić) – nie można mu [sposobowi pisania wierszy] zatem widocznej odmówić korzyści. Jeżeli przeto poeta będzie zdolny do pisania jeszcze jambicznych, trocheicznych i daktylicznych wierszy, na których aż do połowy zeszłego wieku wszystkie prawie dzisiejsze języki zdolne do metryki i rytmiki się opierały – a których włoscy poeci szczególnie do muzyki dotychczas używają, bez względu na ścisłe skandowanie⁷¹ (ponieważ to u nich więcej według czucia niż według reguł jest używane) – kiedy na koniec nie tylko wiele greckich i łacińskich metrów całkiem, a niektóre po części są naśladowane, ale gdy prócz tego całkiem nowe rytmiczne kompozycje duchowi polskiego języka właściwe wynalezione być mogą – sądzę, że przedmiot ten [pisanie wierszy metrycznych] zasłużyć powinien na powszechną poetów polskich uwagę.

Jeżeli na koniec oprócz usiłowań w moim zawodzie, przez które i wstęp do szanownego Królewskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk⁷² zjednać sobie mogłem, i z obowiązku przyjętego na siebie wywiązać się starałem, jeszcze i przez tę pracę z obrębu mojego przedmiotu wychodzącą potrafię dać dowód mojej wdzięczności za zaszczyt, który mi [Towarzystwo] okazać raczyło – ani mi więcej życzyć [sobie], ani w tej przedmowie powiedzieć nie pozostaje.

w Warszawie dnia 7 stycznia 1818 roku

JÓZEF ELSNER

⁷⁰ końcówka wersu; u Lindego „kadencja rymowa” (S. B. Linde, *op. cit.*, t. III, Warszawa 1812, s. 337)

⁷¹ bez względu... – bez względu na ścisłe przestrzeganie liczby sylab w wersie

⁷² Towarzystwo Przyjaciół Nauk a. Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk, od 1808 r. Towarzystwo Królewskie Przyjaciół Nauk a. Warszawskie Towarzystwo Królewskie Przyjaciół Nauk – stowarzyszenie o charakterze akademii naukowej działające w Warszawie w latach 1800-1832; Elsner został jego członkiem 17 XI 1805 r.

ROZPRAWA

O WIERSZACH POLSKICH

we względzie muzycznym z przykładami

Nikomu nie jest tajne pokrewieństwo muzyki z poezją tak dalece ścisłe, że każdy myślący artysta, jedną lub drugą [dziedzinę sztuki] mając opanowaną i jej istotą głęboko [będąc] przejęty, musi spostrzegać doskonałość, jaką obydwie te sztuki między siebie podzieliły. Wpływ muzyki na poezję i poezji na muzykę tak jest ważny, że jedna z nich, jako przedmiot roztrząsań, nie może być bez pomocy drugiej dokładnie i pewnie objaśniona. Nie jest zatem rzeczą rzadką, kiedy muzyk jako tonotwórca (kompozytor) wyraża zdanie o poezji w ogólności, a w szczególności o budowie wiersza. Z tego to względu i ja ośmielam się w niniejszej rozprawie podać moje spostrzeżenia o budowie polskiego wiersza, które [to spostrzeżenia] długoletniej rozwagi i namysłu są skutkiem.

Główną tych spostrzeżeń zasadą jest język polski⁷³, to jest: uznanie skandowania według akcentu⁷⁴ jako najważniejszego prawa iloczasu⁷⁵ polskiego.

Język polski – któremu gramatyczna budowa tyle pięknego brzmienia nadaje, w którym [języku] ostrość skupionych [razem, obok siebie] spółgłosek przez deklinację i koniugację niejako się rozplywa, którego [języka] ton w sylabizowaniu najczęściej spoczywa na samogłosce, przez co kilka razem [po sobie] wymówionych spółgłosek jedną tylko głoskę czynić się zdaje – język mówię ten już z tychże powodów we względzie melodycznym

⁷³ zgodność z regułami języka polskiego

⁷⁴ skandowanie według akcentu – wymowa z uwzględnieniem właściwego akcentowania

⁷⁵ „iloczas [...] czas, w ciągu którego trwa wymowa samogłoski”, *Wielki słownik W. Doroszewskiego* [Online], PWN, protokół dostępu: <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/iloczas;5434272.html> [data dostępu: 1.11.2014 r.]

usposobiony jest do muzyki, czego już w małym piśmie ([opublikowanym w] „Im freymüthigen”⁷⁶ nr 122 r. 1803) [pt.] *In wie weit die polnische Sprache zur Musik geeignet sei*⁷⁷ dowieść się starałem. Mało zatem pozostaje, ażeby język ten i pod względem rytmicznym muzyczne ucho mógł zaspokoić zupełnie.

Staraniem moim zatem będzie, abym jako kompozytor przekonał nie tylko, że wspomniane skandowanie według akcentu istotnie w budowie języka polskiego się zawiera i że ono nie tylko do upiększenia polskiej poezji użyte być może, ale ponadto konieczne użyte być powinno, aby rodzajowi lirycznemu⁷⁸ więcej wzniosłości, pieśni zaś lub dumce⁷⁹ więcej nadać wyrazu.

Różnicę wiersza od prozy stanowi właściwie rytm, poetyczne bowiem natchnienia i wyższą prozą wysłowić się dają. *Rythmus igitur est, qui constat ex temporibus aliquo ordine conjunctis* (Aristides ks. 1., str. 35)⁸⁰. Sama ta definicja rytmu pokazuje już jasno różnicę między greckimi, łacińskimi i w większej części niemieckimi wierszami a polskimi, francuskimi itd., które to ostatnie tylko przez stałą liczbę zgłosek i powracający rym od prozy się różnią.

Co np. rozumiemy przez *numerum* mowy⁸¹ lub rytm (według J. J. Rousseau *la proportion qu'ont entre elles les parties d'un même tout*⁸²), jest [to] bez wątpienia prędsze lub późniejsze wracanie rymu, decydujące o długości lub krótkości całego wersu. Jest to coś rytmicznego dającego się

⁷⁶ właśc. „Der Freimühtige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser” (tzn. “Szczery albo berlińskie czasopismo dla wykształconego, nieuprzedzonego czytelnika”)

⁷⁷ *W jakim stopniu język polski jest odpowiedni dla muzyki*; przedruk w „Allgemeine musikalische Zeitung” 1821 nr 40, s. 682-684

⁷⁸ rodzaj liryczny: „liryka [...] jeden z trzech tradycyjnych działów poezji obejmujący utwory, których treścią są osobiste uczucia i refleksje autora”, *Wielki słownik W. Doroszewskiego* [Online], PWN, protokół dostępu: <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/liryka;5446924.html> [data dostępu: 3.11.2014]; tu: poezje liryczne o charakterze samodzielnym, nieprzeznaczone do opracowania muzycznego

⁷⁹ „dumka [...] melancholijna i smętna ludowa pieśń ukraińska oparta na motywach balladowych; utwór literacki wzorowany na tej pieśni”, *Wielki słownik W. Doroszewskiego* [Online], PWN, protokół dostępu: <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/dumka;5423415.html> [data dostępu: 3.11.2014]

⁸⁰ „Rytm jest więc układem jednostek czasu zespolonych według pewnego porządku”; Aristides Quintilianus (grecki teoretyk muzyki z III/IV w. n.e.), *Περί Μουσικῆς* (*Peri musikē*, łac. *De musica: O muzyce*), Księga I

⁸¹ *numerus* mowy – rytm języka (por. przypis 63.); *numerum* to forma gramatyczna biernika rzeczownika *numerus* (właściwa tutaj, bo „rozumiemy przez” łączy się z biernikiem)

⁸² „proporcja między częściami jednej całości” (definicja rytmu); Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 1767 [Online], *Oeuvres complètes de J. J. Rousseau: avec des éclaircissements et des notes historiques. Dictionnaire de musique*, t. II, Paryż 1825, s. 243, protokół dostępu: http://www.rousseauonline.ch/Text/dictionnaire-de-musique.php#heading_id_19 [data dostępu: 28.06.2015]

bardziej odczuć, które jednak nie jest jeszcze dostatecznym [warunkiem] nadania wierszowi tej zewnętrznej piękności, która go właściwie od prozy (stosownie do swojej budowy) rozróżniać powinna.

Ażeby zatem wiersz muzyczne ucho zupełnie mógł zaspokoić, potrzebny jest rytm, ten, przez który Grecy i Rzymianie trwanie czasu rozumieli, jaki do wymawiania zgłosek jest potrzebny, a który w poezji metrum⁸³ się zowie.

Metrum zaś w poezji jest tym, czym takt w muzyce, ponieważ takt stanowi długość lub krótkość nut mniejszej całości⁸⁴.

Takt jest węzłem, który orkiestrę z wielu instrumentów złożoną – a które [to instrumenty] według prawideł kompozycji nie tylko wspólnie się łączyć, ale i stosownie do pasaży rozmaicie rozchodzić powinny – w jedną muzyczną całość łączy.

Chociaż twierdzić by można, że muzykowi bardziej takt niż poecie metrum jest potrzebny, nie jest to jednak dostatecznym powodem, aby metryczność brakująca polskiej poezji – a która jednak w skandowaniu według akcentu znaleziona być może – jako zbyt zbyteczna odrzucona została. I w muzyce także zdarza się harmonia, a nawet melodia bez ustalonego taktu – dowodzą tego tak zwane fantazje⁸⁵ na tym lub owym instrumencie – co każdemu uchu znawcy łatwe jest do rozpoznania. Ale jeżeli melodia w tonach i śpiewie ma być wyrazem namiętnym, jeżeli tenże [wyraz] przez harmonię wzmocnić i utwierdzić wypadnie, wtenczas z obydwiema musi się połączyć rytm, to jest takt, ażeby [muzyka] jako mowa uczucia (co jest istotą muzyki) zrozumiała być mogła. Do wyrażenia bowiem uczuć przez tony potrzebne jest pewne trwanie jednakowych ruchów, słowem to, co w ogólności rytmem, a w szczególności taktem lub metrum nazywamy⁸⁶.

Vossius [w] *De viribus rythmi*⁸⁷, Sulzer w *Teorii pięknych sztuk i umiejętności*⁸⁸, Forkel w *Historii muzyki*⁸⁹ dokładne o tym napisali rozprawy; i niezawodną jest rzeczą, że poeta, im więcej na fantazję i uczucie przez swoje wiersze działać ma zamiar, tym bardziej do muzyki zbliżyć się powinien. Krótko mówiąc, im liryczniejszy ma być utwór poetycki, tym potrzeba metryki widoczniejsza będzie.

⁸³ błędne użycie słowa „metrum” – to nie jest definicja metrum, ale iloczasu

⁸⁴ długość lub krótkość... – por. *Słownik wileński*: „takt (...) jedna z części równych, na które się dzieli massa wartości muzycznych” (*op. cit.*, s. 1689); mały, zamknięty odcinek utworu muzycznego, stanowiący układ różnych wartości rytmicznych

⁸⁵ „fantazja (...) utwór muzyczny o swobodnej formie”, *Wielki słownik W. Doroszewskiego* [Online], PWN, protokół dostępu: <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/fantazja;5427062.html> [data dostępu: 4.11.2014]; często utwór improwizowany

⁸⁶ Pojęcia „takt” i „metrum” są tu użyte jako zawężenia pojęcia „rytm”.

⁸⁷ Isaac Vossius (1618-1689, holenderski uczonec i bibliofil), *De poematum cantu et viribus rythmi (O muzyce poezji i sile rytmu)*, Oxford 1673

Jeżeli do tego wiersze muzycznie deklamowane i śpiewane być mają (jak np. w pieśni lub dumce z kilku zwrotek złożonej), jeżeli na koniec poezja z muzyką się połączy, ażeby całość, to jest kantatę lub operę utworzyć – wtenczas powinna by znowu poezja nabyć taktu od muzyki⁹⁰, aby nie przytłumić akcentu mowy, słów i namiętności, i aby przez to przeciwne taktowe wyrażenie⁹¹ nie zburzyć uniesienia poetyckiego.

Przez takt rozumie muzyk podzielenie myśli muzycznej np. mazurka na małe równe odcinki czasu, które dla łatwiejszego podziału nut przez kreski oddzielane bywają:



Każdy zatem takt jest dla siebie małą całością mającą swój łatwy do rozpoznania początek i koniec, do czego jednakowe wracanie czasu jest potrzebne. Gdzie jednak wyraźny jest początek, a przez wracanie jego również wyraźny koniec dostrzegać się daje, tam również konieczna jest różnaitość części całości⁹², bez tego bowiem podział nie miałby podstaw⁹³.

Ta potrzebna różnaitość części całości taktowej zawiera się jedynie w przemienności mocniejszych i słabszych, akcentowanych i nieakcentowanych części. Weźmy np. do śpiewania szyc tonów już pod względem samej melodii różnych od siebie, któreby równe trwanie czasu miały, a jeszcze na małe poszczególne całości (takty) podzielone nie były – nie będziemy ich mogli wyśpiewać, jeżeli sobie przy tym nie wyobrazimy jakiegoś podziału punktów, którym wyobraznia pewną wagę czyli akcent nadaje, a co właściwie takt stanowi.

⁸⁸ *Allgemeine Theorie der Schönen Künste (Ogólna teoria sztuk pięknych)*; por. przypis 34.

⁸⁹ Johann Nikolaus Forkel (1749-1818, niemiecki muzyk i teoretyk muzyki), *Allgemeine Geschichte der Musik (Ogólna historia muzyki)*, Lipsk 1788 i 1801

⁹⁰ nabyć taktu od muzyki – dopasować się metrycznie do muzyki, przyjęc metrum wierszowe zgodne z metrum muzycznym

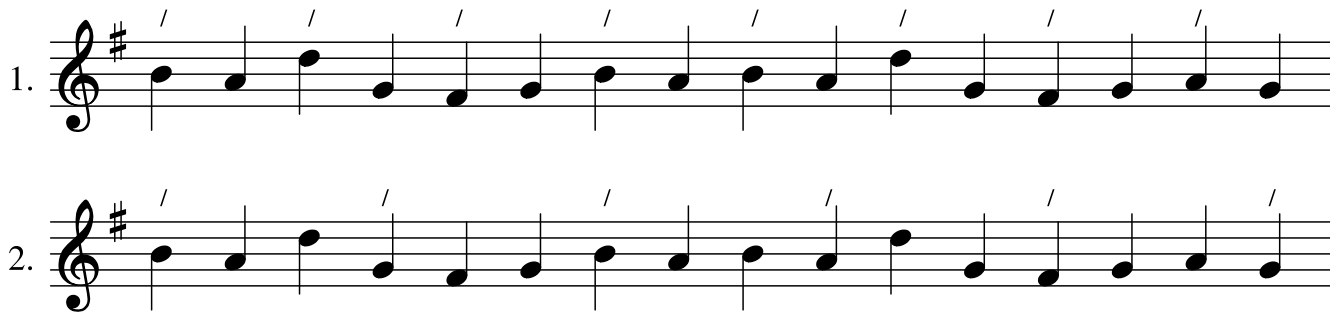
⁹¹ przeciwne taktowe wyrażenie – inna forma, niezgodność metryczna

⁹² nawiązanie do definicji rytmu J. J. Rousseau; por. przypis 82.

⁹³ czyli: podstawą podziału na takty jest zróżnicowanie rytmiczne



Wyobraźnia nasza odczuwa tu potrzebę ten szysk tonów jednym lub drugim sposobem podzielić:



Ktokolwiek przy podziale tych nut przez wyobraźnię wybrany na samego siebie zwróci uwagę, poczuje wyraźnie, że ta wyobraźnia nutom do punktu podziału⁹⁴ wybranym szczególną wagę nadaje (co także w pewnym stopniu w recytację samych dźwięków⁹⁵ przechodzi) i że przeciwnie, te nuty, na które taki punkt podziału nie pada, bez dodania im pewnej wagi pomija.

Ta waga (akcent) oznaczająca punkt podziału zowie się w muzyce dobrą częścią taktu (dobry czas, *thesis**⁹⁶).

* Aby być zrozumianym, nadmienić tu muszę, że słowa *thesis* używa się tu w tym znaczeniu, w jakim dziś w książkach muzycznych jest używane. U Greków bowiem przeciwnie: słowo *thesis* zły czas, *arsis* zaś dobry czas znaczyło, my zaś tutaj główne części taktu dobrymi, inne zaś złymi jego częściami (*arsis* w muzyce) zowiemy.

⁹⁴ punkt podziału – miejsce, w którym następuje podział, nuta rozpoczynająca nowowydzielony odcinek

⁹⁵ czyli w praktyczną realizację zapisu nutowego

⁹⁶ *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”).

Dobry czas tworzy takt⁹⁷; i tak, gdy 2 pierwszą parzystą, a 3 pierwszą nieparzystą jest liczbą, które proporcję nadają⁹⁸, zatem niniejszy w przykładzie pierwszym podany szysk tonów daje takt $\frac{2}{4}$:



a w przykładzie drugim $\frac{3}{4}$, jak:



Wyższa liczba (licznik) stanowi ilość, zatem takt prosty lub nieprosty, niższa zaś (mianownik) stanowi jakość części taktowych, które zgodnie z normą zupełnie są do siebie podobne, to jest [stanowią] albo same ósemki: $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{8}$, ćwierćnuty: $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ lub półnuty: $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$.

Co się tyczy ruchu, dwa tylko właściwie są takty, prosty i nieprosty⁹⁹. Gdy jednak części taktu dzielą się znowu na członki – [co więcej,] nie tylko na dwie, ale i na trzy części się łamią, skąd tak zwane potrójne takty pochodzą (jak np. z taktu $\frac{2}{4}$, kiedy każda ćwierćnuta, to jest połowa tego taktu na trzy równe części podzielona zostanie, rodzi się w muzyce tak bardzo używany takt $\frac{6}{8}$, a z taktu $\frac{3}{4}$ takt $\frac{9}{8}$) – gdy prócz tego dobry czas, to jest dobre części taktu takt tworzą, przeto rodzaje taktu stosowniej następującym sposobem podzielone być mogą:

1. takty z jednym dobrym czasem:



⁹⁷ mocna część taktu (pierwsza wartość) decyduje o metrum

⁹⁸ liczba, która nadaje proporcję – liczba wchodząca w skład proporcji, decydująca o niej; tutaj chodzi o najniższą możliwą liczbę elementów tworzących odcinek wydzielony z jednorodnego przebiegu (w tym przypadku takt jako wynik podziału jednostajnego przebiegu rytmicznego), a proporcja dotyczy stosunku między ilością jednostek a ich jakością (wartością rytmiczną)

⁹⁹ takt prosty – takt o niepodzielnej liczbie określonych przez metrum jednostek rytmicznych (2 lub 3); takt nieprosty (dzis. złożony) – takt o większej liczbie tychże jednostek, będącej wielokrotnością 2 lub 3

2. takty z dwoma dobrymi czasami:



3. takty z trzema dobrymi czasami:



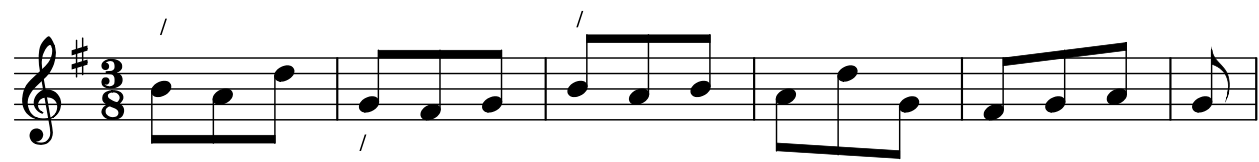
W taktach punktu 1. jedynie pierwsza część taktu jest dobrą [częścią] (*thesis*). w punkcie 2. w takcie $\frac{4}{4}$ albo C jest pierwsza część dobra, druga zła, trzecia dobra, mniej jednak, niż pierwsza; w takcie zaś $\frac{6}{4}$ jest pierwsza część dobra, druga i trzecia zła, czwarta znowu dobra, mniej jednak, niż pierwsza, piąta i szósta zła. To samo dotyczy taktu $\frac{6}{8}$ i według tychże samych stosunków w taktach punktu 3. jest pierwszy czas taktowy¹⁰⁰ lepszy od dwóch następujących.

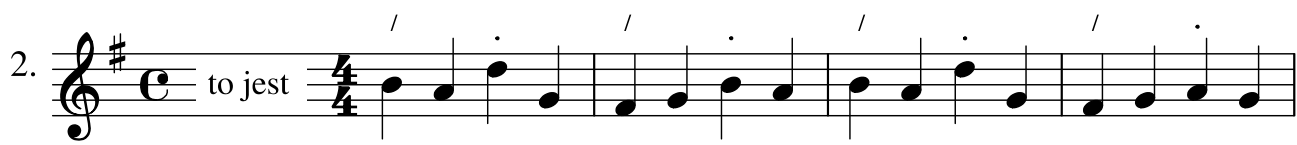

Potrzeba tu było wymienić te rozmaite rodzaje taktów, ażeby wagę (akcent), jaką wyobraźnia na punkt podziału kładzie, tym jaśniej wytłumaczyć. Przytoczony już szyk tonów wyjaśni to dokładniej, jeżeli go muzyk nie tylko w rodzaju taktu z jednym dobrym czasem, ale i w rodzajach taktu z dwoma i trzema dobrymi czasami użyje, tj.:

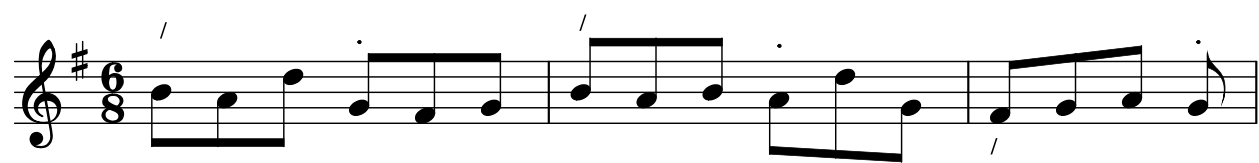
¹⁰⁰ pierwsza wartość w takcie, pierwsza część taktu

1. 

predki



2.  to jest 



3.

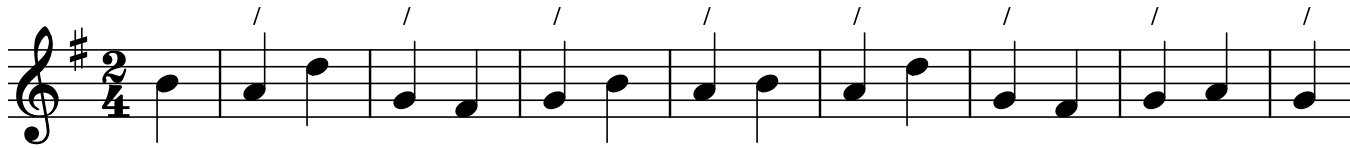
The musical score for exercise 3 consists of five staves, all in the key of D major (one sharp). The first staff is in 3/2 time and features a melody with accents on the first and third notes of each measure. The second staff is in 3/4 time and is labeled 'powolny' (slowly), with accents on the first and third notes. The third staff is in 3/2 time and features a melody with accents on the first and third notes. The fourth staff is in 9/8 time and features a melody with accents on the first and third notes. The fifth staff is in 9/4 time and is labeled 'albo' (or), with accents on the first and third notes.

Każde, mało nawet ćwiczone ucho wyczuje różnicę, jaką rozmaite punkty podziału [czyli akcenty] w taktach $\frac{4}{4}$ z punktu 2. i w [taktach] $\frac{3}{2}$ z punktu 3. sprawiają, chociaż całość taktu w obydwu jego rodzajach tak co do gatunku, jak i co do wartości nut zupełnie jest do siebie podobna¹⁰¹.

Jak bardzo prócz tego waga przez punkt podziału nadana w recytację samychże dźwięków przechodzi, przekonać się można jeszcze bardziej wtenczas, kiedy wyobraźnia nie od razu na pierwszą nutę punkt podziału położy, to jest [wtenczas,] kiedy takt dopiero z drugą nutą się zacznie. Wtenczas zowie się pierwsza nuta przedtakterem w muzyce, anakruzą w poezji. Przez zmianę taką inna niejako myśl melodyczna powstawać się zdaje, co pokazuje, jak wielki jest wpływ wagi taktowej [czyli akcentu].

¹⁰¹ całość taktu... – takty obu rodzajów są podobne do siebie (właściwie takie same) pod względem wysokości dźwięków i ich wartości rytmicznych

Podany już [wyżej] szyk tonów objaśni i tę widoczną różnicę:




Nie chcąc już więcej mówić o takcie i jego rodzajach w dzisiejszej muzyce, sądzę, że już jasno wykazałem, iż nie może być rzeczą obojętną, na którą część taktu ta lub owa sylaba ma przypadać, jeżeli nie chcemy, aby waga taktu [czyli akcent] z akcentem tonu i języka w sprzeczności nie była.

Główną zasadą we wszystkich naukowych książkach [o] kompozycji muzycznej jest, że główne akcentowane sylaby zawsze na dobrą część taktu, na dobry czas (*thesis*) przypadać powinny.

Jeżeli zatem metryka w poezji ma stanowić to, co rozmaitym układom słów w wierszu jedność nadaje, nie może być metrum niczym innym jak tylko prawem, według którego w szyku tonów albo uderzeniu¹⁰² dzielająca różnorodność brzmienia jednakowo się wraca. To samo dotyczy taktu i jego rodzajów w muzyce.

Podział rodzajów taktu pod względem dobrego czasu odpowiada zupełnie różnorodności rodzajów metrycznych w poezji – i tak zawsze zupełnie odpowiadają [sobie]:

takt z jednym dobrym czasem  metrowi¹⁰³ trocheicznemu – U

takt z dwoma dobrymi czasami  metrowi spondeicznemu – –

takt z trzema dobrymi czasami  metrowi molosycznemu¹⁰⁴ – – –

Godne jest uwagi, że w polskich narodowych tańcach wszystkie te trzy metra znaleźć się dają, to jest: [metr] trocheiczny w mazurku, spondeiczny w krakowiaku i molosyczny w polskim tańcu¹⁰⁵. Czemuż by język polski nie mógł mieć tyle rytmiczności, ażeby metryczność narodowej melodii

¹⁰² niejasne sformułowanie

¹⁰³ metr – miara; por. *Wielki słownik W. Doroszewskiego* [Online], PWN, protokół dostępu: <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/metr-III;5450769.html> [data dostępu: 15.06.2015]; tutaj: stopa metryczna

¹⁰⁴ molos – stopa metryczna złożona z trzech mocnych sylab (– – –)

w wierszach swoich mógł wyrażać? *¹⁰⁶ Przez samo bowiem odliczenie pewnej liczby sylab w wierszu nie można jeszcze oddać tego jednostajnie trwającego ruchu, z którego powstaje metrum, gdyż do tego potrzebne są jeszcze zmieniające się i w pewne stopy uporządkowane miary (takty).

I tak np. heksametr heroiczny, którego rytmiczną kompozycję tak by sobie można wyobrazić:

— — | — — | — — | — — | — ∪ ∪ | — —

może 13 i 17 sylab zawierać, co widać w dwóch następujących przykładach:

— — | — — | — — | — — | — ∪ ∪ | — —

Ill' in - ter se - se ma - gna vi bra - chi - a tol - lunt ¹⁰⁷

— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — —

Qua - dru - pe - dan - te pu - trem so - ni - tu qua - tit un - gu - la cam - pum ¹⁰⁸

Istota więc heksametru składa się z sześciu miar czyli stóp w metrze spondeicznym (— —), gdzie pierwsza sylaba każdej stopy jest nierozdzielna, to jest dwa czasy (*moras*¹⁰⁹) zawierająca. Tymczasem druga sylaba tejże stopy (to jest druga długa spondeiczna) na dwie krótkie sylaby (na

¹⁰⁵ polonezie

¹⁰⁶ W tym miejscu następuje niezwykle obszerny przypis Elsnera, którego treść dla przejrzystości [została zamieszczona na końcu, s. 90](#)

¹⁰⁷ „Oni z mocą ogromną podnoszą ramiona”, Wergiliusz, *Eneida*, Księga VIII, w. 452. (tłum. Tadeusz Karyłowski, Kraków 1924 i wydania późniejsze)

¹⁰⁸ „Gna druga w trop i sypki piach trąca kopyto”, Wergiliusz, *Eneida*, Księga VIII, w. 596. (tłum. Tadeusz Karyłowski, ibid.)

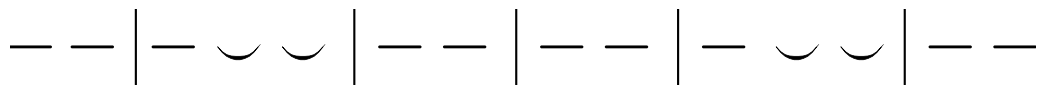
czasu/moras) $\cup \cup$ zamieniona być może tak dalece, że piąta stopa zamienienia tego wyraźnie wymaga (a zatem trzy sylaby – jedną długą i dwie krótkie – zawierać musi – $\cup \cup$), gdy tymczasem stopa szósta z dwóch tylko sylab się składa.

Aby się wyraźniej, czyli muzykalniej dać zrozumieć, powiedziec wypada, że rytmiczna kompozycja heksametru jest szykiem tonów złożonym z sześciu taktów $\frac{2}{4}$ \uparrow \uparrow (albo właściwie $\frac{4}{8}$ według podziału rodzajów taktu na dobre czasy), gdzie pierwsza ćwierćnuta, to jest pierwsza połowa taktu, jako dobra część [tego taktu] jedną tylko nutę zawiera, gdy tymczasem druga ćwierćnuta na dwie równe części (to jest na dwie ósemki $\uparrow \uparrow$) zamieniona być może (tak jednak, że druga połowa piątego taktu zawsze na dwie równe części podzielona być musi $\uparrow \uparrow$), gdy tymczasem takt szósty dwie tylko ćwierćnuty zawierać powinien).



Szczególną więc różnicę tego wiersza w spondeicznym metrze $— — \frac{2}{4}$ \uparrow \uparrow (to jest heksametru) od innych podobnych rytmicznych kompozycji we względzie metrycznym stanowi spadek, tak zwany wiersz adoniczny¹¹⁰:

$— \cup \cup$ | $— —$ $\uparrow \uparrow \uparrow$ | $\uparrow \uparrow$ Zresztą uważać trzeba w heksametrze [na] cezurę¹¹¹, która ogólnie w wersach więcej niż trzystopowych z tego chociażby powodu przestrzegana być musiała, aby dać poznać, że 4, 5 lub 6 stóp (taktów) jeden, a nie dwa wersy oznaczają. Następujące bowiem skandowanie heksametru:



wprawiloby ucho przy sluchaniu wiekszej liczby wierszy w watpliwosc, czy heksametr, czy tez dwa adoniczne wiersze z podwojna anakruza¹¹² slyszec ma okazje. Poniewaz, nie zważając na cezurę i na zasady pozycji¹¹³, heksametr da się dokładnie na dwie części, jak na dwa wiersze, podzielić:

¹⁰⁹ mora – jednostka iloczasu, równa czasowi trwania samogłoski krótkiej

¹¹⁰ por. przypis 65.

¹¹¹ por. przypis 38.

— — | — ∪ ∪ | — — | — — | — ∪ ∪ | — —

albo

— — | — ∪ ∪ | — —

— — | — ∪ ∪ | — —

Przez to zaś, że po drugiej i trzeciej stopie zdaje się następować pewien punkt spoczynku (właściwie cezura zwany):

— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | —

Ar- ma vi - rum-que ca - no

Et qu - o - rum pars ma- gna fui ¹¹⁴

widać jasno, że wszystkie sześć stóp jeden tylko wers składa, to jest heksametr z jego spondeicznym metrum i adonicznym spadkiem.

¹¹² anakruza – in. przedtakt; poprzedzające pierwszą sylabę akcentowaną „dodatkowe”, nieakcentowane zgłoski na początku wersu

¹¹³ por. przypis 40.

¹¹⁴ „Broń i męża opiewam”, Wergiliusz, *Eneida*, ks. I, w.1; „W nich udział miałem wielki”, Wergiliusz, *Eneida*, ks.II, w.6. (tłum. Tadeusz Karyłowski, *op. cit.*). W oryginale błędne oznaczenia metryczne.

Powód zatem używania [prawa] pozycji nie polega, jak wielu sądzi, na pewnym dobrym brzmieniu, które dzisiejsze języki nadaremnie naśladować usiłują, ale na rytmie. Ponieważ i muzyk, aby pokazać, że sześć taktów nie [dzieli się na] dwie rytmiczne całości z trzech taktów:

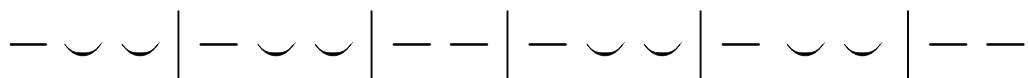
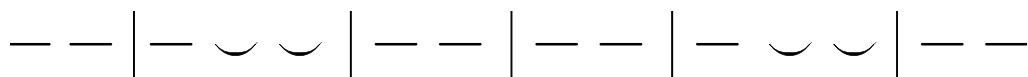


ale jedną tylko sześciotaktową rytmiczną całość stanowi, powinien przez podniesienie złej, nieakcentowanej części taktu do [statusu, poziomu] niby dobrej (co się w muzyce przez > albo *rf*¹¹⁵ oznacza) całość niejako spoić:



Jak więc tok i spadek czynią wiersz metrycznym, tak rytmicznym czyni go jeszcze cezura. Z tego powodu można by heksametry na następujące rodzaje podzielić:

1. te, które cezury nieodzownie potrzebują:



¹¹⁵ *rinforzando* – określenie muzyczne oznaczające nagłe wzmocnienie, zaakcentowanie pojedynczego dźwięku

2. te, którym cezura jest potrzebna:

— — | — ∪ ∪ | — — | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — —

— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — — | — ∪ ∪ | — —

— — | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — — | — ∪ ∪ | — — itd.

3. te, które cezury mniej wymagają:

— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — —

4. te, które bez cezury obejść się mogą:

— — | — — | — — | — — | — ∪ ∪ | — —

W skandowaniu wierszy nr 1 i 2 brakuje rytmicznej pewności; rytm bowiem, jak już powiedziano, tak w muzyce jak i w poezji nie jest niczym innym, jak całością szyku tonów i że tak powiem ich postacią w czasie. Wiersz zaś nr 4 (a częściowo także nr 3), w którym przy jednostajności toku spadek bardziej dla ucha występować się zdaje, zawsze – gdyby ich więcej jeden po drugim czytano – uznany byłby za heksametr. Skoro zatem według myśli starożytnych poetów (którzy rymu nie mieli) prawo pozycji wymaga, ażeby cezura gdzie tylko można stosowana była, jest tego nie inna przyczyna, jak tylko, że tam, gdzie potrzeba ustaje, cezura jest tylko środkiem upiększenia skancji¹¹⁶ wiersza. Jeżeli to upiększenie skancji wiersza przez rytmikę zasadza się na jakimś zamiarze, ażeby np. przez wolniejszy lub prędszy ruch przedmiot w wierszu wyrażony tym widoczniej

¹¹⁶ słowo o niejasnej etymologii; prawdopodobnie skandowanie, deklamowanie

zaznaczyć (jak w dwóch wspomnianych wierszach: *Ill' inter sese magna vi brachia tollunt*¹¹⁷ i *Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum*¹¹⁸), wtenczas powstaje to, co pospolicie lecz niewłaściwie harmonią zowiemy, a co najstosowniej według prawdziwego znaczenia eurytmią¹¹⁹ zwać by należało.

Że w wierszu tym: *Luctantes ventos, tempestatesque sonoras*¹²⁰ kongruencja¹²¹ (to jest podobieństwo tonu artykułowanego z nieartykułowanym¹²²), tutaj przez literę *s* osiągnięta, tak bardzo wyraźna być może, nie można tego przyczyny znaleźć w czym innym jak tylko w środkach, które poecie rytmika nadaje.

Gdyby w metrze tego wiersza daktyle zamiast spondejów panowały, zamierzone naśladowanie albo mały, albo żadnego nie miałyby skutku, ponieważ takie [naśladowanie] tylko przez naturalne, ze złożenia słów wynikające spondeje dopełnione być może, przez co czytelnik i deklamator jest niejako przymuszony obydwie połowy stopy (taktu) wypełnić i literę *s* należycie na języku wibrować. Skoro więc, jak powiedziano, prędsze i późniejsze wracanie rymu tak co do długości, jak też co do zakończenia wersu wątpliwość usuwa, zatem heksametry rymowane mogłyby się obejść bez cezury, a przy tym dokładności heksametru pod względem rytmicznym zupełnie odpowiadać. Przeciwnie w wierszach polskich więcej niż osiem sylab zawierających, w których średniówka jest stosowana i za pewien rodzaj cezury służy (i na przykład wers trzynastozgłoskowy na 7 i 6 sylab dzieli), rym z pewnym (że tak powiem) ucięciem połączony metryczność zastępuje. To złudzenie sprawia rym, tak z wymienionych przyczyn, jak też dzięki współbrzmieniu sylab, co językowi poety harmonicznego niejako dźwięku użycza. Harmonicznego mówię, albowiem jak w muzyce przyjemne współbrzmienie wielu tonów [połączonych] jeden z drugim harmonią, brzmienie zaś tonów jeden po drugim melodią się zowie, tak samo dźwięk, który rym nadaje, może być uważany za harmoniczny, ten zaś, który ze szczęśliwego doboru spółgłosek z samogłoskami powstaje, za melodyczny uważany być może. I w rzeczy samej, we współbrzmieniu sylab szukamy jakości rymu. Im więcej obydwie słowa rymujące się przez podobne brzmienie niejako w siebie wpływają, tym piękniejszy jest rym i tym przyjemniej brzmi, im więcej łączy zgodności (i dlatego rym żeński dwusylabowy piękniejszy jest od męskiego jednosylabowego).

¹¹⁷ por. przypis 107.

¹¹⁸ por. przypis 108.

¹¹⁹ eurytmia – harmonijny układ rytmu w tekście

¹²⁰ „Ujarzmia wrące wichry i ryczące burze”; Wergiliusz, *Eneida*, Księga I, w. 53 (tłum. Tadeusz Karyłowski, *op. cit.*)

¹²¹ zgodność

¹²² podobieństwo wymawianych głosek (tutaj *s*) do przywoływanych w wierszu brzmień (wycia wiatru i ryku burzy)

Stąd łatwo pojąć, dlaczego terazniejsze wiersze ucho nasze nawet bez metrum zaspokoić mogą. Nikt nie zaprzeczy, że dużo łatwiej jest koniec wiersza przez rym uczuć, niż przez metryczno-rytmiczny spadek, ponieważ doświadczenie uczy, że są ludzie, którzy tańczą do rytmu, ale nie są w stanie czuć taktu wielkiej muzycznej całości; mogą pojąć melodię, ale nie mogą jej taktycznie (metrycznie) zanucić. Jak łatwo dziecko zdobywa poczucie rytmu, tak trudno jest dorosłemu, jeżeli się w nim nie ćwiczył lub go przez naukę muzyki nie pojął. Człowiek osiągnąwszy już dojrzałość mocniejszego potrzebuje impulsu do rozgrzania wyobraźni, dlatego terazniejsza poezja nigdy zupełnie bez rymu nie będzie się mogła obejść (wtenczas chyba, kiedy połączy się z muzyką w chwilach najwyższego zachwycenia, gdzie śpiewający i mówiący jest tylko jedną poezją, to jest w operze poważnej). Można by zatem powiedzieć, że cel starożytnych wierszy (ma się rozumieć tylko co do formy) jest dążeniem do eurytmii, a terazniejszych dążeniem do harmonii.

Czy wysoki poziom rzeźby wieków starożytnych (do którego z trudnością, a może nigdy tak ogólnie nie dojdziemy) i równie wysoki poziom dzisiejszej muzyki (która w starożytności może tylko przez niektórych [była] przeczuwana, ale nigdy tak bardzo pojęta być nie mogła) nie zdają się potwierdzać dopiero wspomnianej różnicy między sztuką starożytności a terazniejszą? Jednakże tej eurytmii, w której greckie wiersze płynąc, słuchaczy zapalały, wcale za straconą uważać nie należy – przeciwnie, stała się ona elementem, przez który muzyka z melodią i harmonią (wtenczas, kiedy z wierszopisarstwem co do zewnętrznosci niejako rozłączona została) podniosła się do języka uczuć (mimo że, ściśle biorąc, obydwie te sztuki [muzyka i poezja] co do istoty zawsze z sobą złączone były, ponieważ najwyższe zachwycenie poety jest zupełnie uczuciem muzycznym). Eurytmia ta przeszła na muzykę i przez nią nawet udoskonalona i objaśniona została, w terazniejszej bowiem muzyce znajdują się rytmy, których daremnie byłoby szukać w odach starożytnych liryków. A więc nie tylko w pozostałych [do dziś] wierszach starożytnych (jak nas gramatycy chcą przekonywać), ale także i w dzisiejszej muzyce można znaleźć materiał do eurytmii dla terazniejszych, a więc i dla polskich wierszy. W muzyce okaże się, czy i jak dużo metryki język mieć może, jak też, jak dużo eurytmii wiersze żyjących języków okazać są w stanie i ile jej potrzebują, ażeby się i tą pięknnością ozdobić mogli. Przez eurytmię jedynie może ściśle połączenie obydwu tych sztuk nastąpić, a przez to opera najdoskonalszym dziełem sztuki stać by się mogła (choć ją dotąd za dramatyczne dzieło czasów naszych uważać należy), która mimo niedokładności coraz nas bardziej zajmuje i im jest starsza, tym bardziej nas cieszy, ponieważ mamienie przez rym (jakkolwiek być może powabne) mało tu doda piękności, gdyż to cząstkowe harmonijne współbrzmienie znika w rozległej krainie harmonii (muzyki).

Chociaż rozbiór dłuższych wersów polskich według niniejszych zasad co do metryki, rytmiki i cezury (średniówki) dopiero do drugiej części rozprawy należy, pragnę jednak cokolwiek w tym temacie powiedzieć, skoro już o dłuższych wersach wspomniałem.

Rozważmy np. dwa następujące trzynastozgłoskowe wiersze z *Atalii* Niemcewicza¹²³:

Jeśli następcą jesteś wielkiego Arona,

Siostrą jest królów naszych cnotliwa twa żona.

Każdy kto by nawet dążenie wiersza polskiego do toku daktylicznego i dążenie ogólne języka polskiego do toku adonicznego i safickiego uznał, trudność mieć będzie w poszukiwaniu przyczyny, dla której deklamator czuje, że wers drugi więcej ma pola do ekspresji niż wers pierwszy. Obydwa wiersze, tak co do ilości sylab, jak co do prawidła średniówki są sobie równe, to jest: *Jeśli następcą jesteś... // Siostrą jest królów naszych....* i nawet, gdyby je co do stóp (taktów) porównać, jednakowe będą: *Jeśli na | stępcą | jesteś wiel | kiego A | rona, // Siostrą jest | królów | naszych cno | tliwa twa | żona.* Cóż zatem różni od siebie te wiersze, które nawet rozpatrywane jako metryczne, według ducha języka polskiego za pentametry uchodzić by mogły? – Otóż tonowanie, które się na słowie *jest* w drugim wersie zatrzymuje i zaraz z pierwszą sylabą *kró-* następnego słowa *królów* tworzy miarę spondeiczną, przez co deklamator zyskuje w drugim wersie jeden punkt więcej do podniesienia głosu, a co tok wiersza niejako odświeżać się zdaje. Z tego powodu zdarzają się często w starożytnych jambicznych wierszach spondeje. Nie są one tam jako przypadkowe lub tylko tolerowane, bo czemuż by się znowu trochejów tak bardzo wystrzegano? Lecz umyślnie, alby metrowi jambicznemu więcej nadać rytmicznej piękności, poeci starożytni starali się omamiać metrycznie, tak jak dzisiejszy muzyk przez synkopy taktycznie omamia. Drugi ze wspomnianych wersów zyskuje tym sposobem właściwą pozycję¹²⁴, pewne *ritardando*¹²⁵, do czego deklamator tak samo jak śpiewak przez szczególny układ słów naturalnie naprowadzony będzie. [Co więcej], gdyby *ritardando* tego wersu kunsztownie powtórzone było (tak, żeby wpływ jego na płynność wiersza bardziej dać odczuć), wers ten ze względu na spadek adoniczny mógłby być czytany jako dobry heksametr i ani w metrycznym, ani w rytmicznym względzie nie można by mu nic zarzucić:

/ / > > > / / /
Sio - strą jest Kró - lów na - szych cno - tli - wa twa żo - na.

¹²³ Julian Ursyn Niemcewicz, *Atalia* (tłum. tragedii J. B. Racine'a), Warszawa 1805

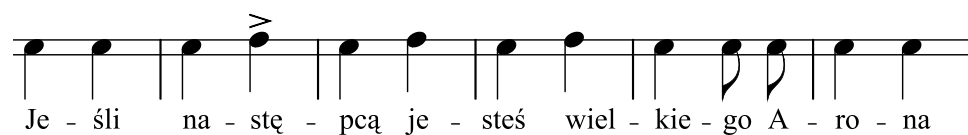
¹²⁴ Tutaj (i w następującej niżej analizie wersów Niemcewicza) termin „pozycja” pojawia się we właściwym znaczeniu, używanym w metryce klasycznej i współczesnej Elsnerowi metryce niemieckiej (por. przypis 40.).

¹²⁵ termin muzyczny; stopniowe zwalnianie

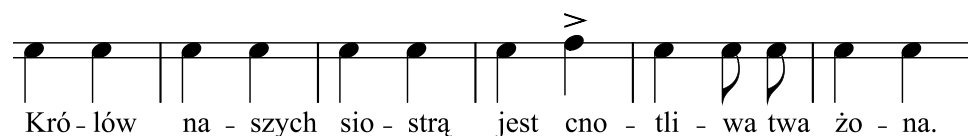
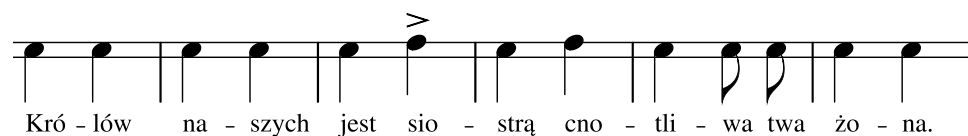
Skoro w deklamacji wybicie pewnej sylaby powszechnie przez mocniejsze tonowanie, to znowu przez mocniejsze podniesienie głosu realizowane bywa, zatem wers ten pod względem melodycznym następującym sposobem mógłby być wyrażony (i w niczym polskiemu akcentowi nie uchylając, odpowiadałby tokowi spondeicznemu):



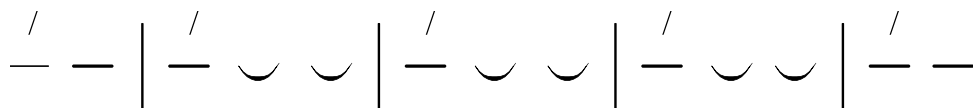
Pierwszemu wersowi brakuje zupełnie tego orzeźwienia i tylko przez bardzo przymuszone i przesadzone podniesienie głosu może tak wyglądać:



Będzie to widoczniejsze, jeżeli obydwa wersy cokolwiek przekształcimy:



Wiersz ostatni zawsze mieć będzie pozycję tok ożywiająca, poprzedni zaś wymuszoną swoją pozycję przez wyraźniejszy tok daktyliczny zupełnie traci:



Je - śli je - steś na - stę - pcą wiel - kie - go A - ro - na

Skoro więc *ritardando* w muzyce jako sposób podkreślenia wyrazu tam tylko miejsce mieć może, gdzie się jednostajny ruch, to jest takt znajduje, tak samo zatem w poezji prawo pozycji tam tylko jako sposób upiększenia użyte być może, gdzie jest skancja, czyli metrum (co tym bardziej i wyraźniej funkcjonować będzie, im lepiej poznany będzie tok, który to *ritardando* czyli cezura przerywać się zdaje – inaczej byłby to sposób bez celu). Stąd znowu pokazuje się potrzeba odnalezienia możliwie jak najwięcej metryki w poezji, co tym jest potrzebniejsze, im więcej poezja z muzyką (jak już powiedziano) ma się połączyć.

Może więc ta polskiemu językowi zbywająca metryczność przez uznanie skandowania według akcentu jako najwyższego prawa polskiej prozodii być odnaleziona? – Niewątpliwie.

Trzy są rodzaje akcentów (szczególnie pod względem skandowania), które rozróżnić trzeba. 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 taktyczna (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 mojego powyższego objaśnienia taktu muzycznego).

Wszyscy polscy gramatycy zgadzają się, że przedostatnia sylaba zawsze mieć akcent powinna, poza tym wszystkie sylaby są jednej długości lub krótkości. Ten akcent mowy musi naturalnie paść na słowa tak, że w słowie dwusylabowym przypadnie akcent na pierwszą (miłóść), w trzysylabowym na drugą (miłóści), w czterosylabowym na trzecią (miłóściwy). Ponadto niektórzy gramatycy poszli tak daleko, że wszelki akcent słów temu nałogowi języka (ponieważ to już akcentem języka zwać się nie może) poświęcili. Vogel¹²⁶ np. mówi w swojej *Gramatyce*: „Kiedy jakiegokolwiek wyrazu słowo jednosylabowe frazę zakańcza, wtenczas akcent pada na ostatnią sylabę kilkuzgłoskowego słowa, np. powiadam mu zamiast powiadam mu”¹²⁷. Ojciec zaś polskich gramatyków Kopczyński¹²⁸ tak się wyraża: „Iloczas w języku polskim jest do zrozumienia i do zachowania bardzo łatwy, ponieważ w jednej tylko przedostatniej zgłosce zachowuje się, i jedno szczególne na wszystkie wyrazy mamy prawo, że się przedostatnia zgłoska przedłuża. Ponieważ w ciągu mowy polskiej między wyrazem kilkuzgłoskowym a wyrazem jednozgłoskowym mały bardzo jest przystanek, tak że obydwie zdają się tylko jeden robić wyraz (np. *zdaje się, proszę cię, Królewska Mość*), byłoby przeciwko prawidłu iloczasowemu ostatnią poprzedzającego wyrazu przeciągać zgłoskę: *-je, -szę, -wska*. Podobnym sposobem, jeżeli wyraz jest tak złożony, że ma jeden z tych przyrostków *-że, -li, -to, -by* (np. *godzienże, będzieli, takżeto, dawnoby*), natenczas trzecia się od końca zgłoska przedłuża, czyli tak się wymawia, jak gdyby się osobno pisał przyrostek.”¹²⁹

¹²⁶ Daniel Vogel (1745-1829, nauczyciel języka polskiego związany z Wrocławiem, autor podręczników i słowników, wydawca, tłumacz), oprac.: Johann Moneta, *Polnische Grammatik, anjetzt aber zum gründlichen Unterricht der Schuljugend durch und durch umgearbeitet (Polska gramatyka opracowana na nowo dla gruntownego nauczania młodzieży szkolnej)*, Wrocław 1786 [Online], protokół dostępu: https://books.google.pl/books?id=czcLAAAAQAAJ&printsec=frontcover&vq=powiadam&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [data dostępu: 21.07.2015]; Elsner znał tę książkę najprawdopodobniej z lat nauki we wrocławskim Gimnazjum św. Macieja, gdyż była ona wykorzystywana jako podręcznik we Wrocławiu, a także w Gdańsku i Królewcu.

¹²⁷ tłumaczenie prawdopodobnie Elsnera (ortografia współczesniona), nieco zmienione w stosunku do oryginału; por. ibidem, s.226

¹²⁸ Onufry Kopczyński (1736-1817, poeta, pedagog i językoznawca, autor pierwszego podręcznika gramatyki języka polskiego), *Gramatyka dla szkół narodowych na klasę III*, Warszawa 1781 [Online], protokół dostępu: <http://pbc.up.krakow.pl/dlibra/doccontent?id=1300&from=FBC> [data dostępu: 21.07.2015]

¹²⁹ Ibid., s.71 (ortografia współczesniona; u Elsnera nieznaczące zmiany w stosunku do oryginału)

Dosyć już jest powiedzieć, że język polski posiada wymienione właściwości; i samo badanie ośmioletniego wiersza pod względem muzycznym wykaze, jak wiele rozmaitych rodzajów rytmicznej kompozycji (bez najmniejszego uszkodzenia akcentu mowy, przeciwnie, dla podkreślenia go) myślący poeta odnaleźć może, aby się bardziej do muzyki zbliżyć, to jest: aby wierszom swoim nadać metryczność.

Przedostatnia zgłoska zawsze jest akcentowana i dlatego siódma sylaba w ośmioletnim wierszu, jako przedostatnia, powinna akcent otrzymać. To w muzyce znaczy, że ta siódma sylaba musi przypaść na dobrą część taktu i że ona stanowi jeden punkt podziału:



Stąd widzi muzyk, że siódma nuta, jako dotąd jedynie z akcentowania znana, takt zaczynać powinna. Ale czy sześć innych nut (czyli zgłosek wiersza) za pomocą większego lub mniejszego akcentowania, które podobny punkt podziału tworzy, nie mogłyby same z siebie taktu wydać, a zatem i rodzaj jego ustanowić?

Aby osądzić, czy wiersz ośmioletni może mieć tyle taktowego zapasu, weźmy pod rozwagę następujące Jana Kochanowskiego powszechnie znane wiersze¹³⁰:

Wsi spokojna, wsi wesola!



Który głos twej chwale zdoła?

[*Kto twe wczasy, kto pożytki*

Może wspomnieć zaraz wszystkie?]

Człowiek w twej pieczy uczciwie



Bez wszelakiej lichwy żywie,

Pobożne jego staranie



I bezpieczne nabywanie.

Inszy się ciągną przy dworze

Albo żeglują przez morze,

¹³⁰ Jan Kochanowski, *Pieśń świętojańska o Sobótce*, 1586

Gdzie człowieka wicher pędzi,

A śmierć bliżej niż na piędzi.

Najdziesz, kto w płat język dawa,

A radę na funt przedawa.



Krwią drudzy zysk oblewają,

*Gardła na to odważają. **

Skoro każda akcentowana zgłoska na dobrą część taktu przypaść powinna, skoro przez dobre części taktu oraz ich stosunki pomiędzy sobą i pomiędzy gorszymi (to jest tymi, na które nieakcentowane zgłoski przypadają), i przez jednakowe tychże zgłosek wracanie takt i jego rodzaje się tworzą – każdy zatem muzyk, a nawet i cokolwiek muzyczne ucho łatwo rozpozna w punktach podziału wersu, jakie akcent słów nadaje, takt prosty w wersie:

Wsi spokojna, wsi wesola!



takt nieprosty w wersie:

Człowiek w twej pieczy uczciwie



* Ponieważ wersy te już prawie wszystkie rodzaje ósmiozgłoskowego wiersza zawierają, nie było potrzeby przytaczać całego poematu.

przedtakt zaś w wersach:

Pobożne jego staranie

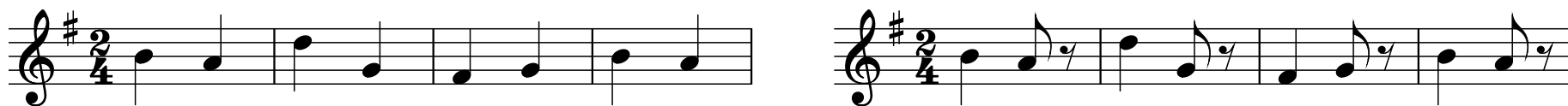


A radę na funt przedawa.



Z tego zaś, co wcześniej o takcie i jego rodzajach w ogólności, w szczególności zaś o tworzeniu taktu potrójnego powiedziano, łatwo da się rozpoznać takt dwóch ostatnich wersów. Pozostałe jeszcze pięć sylab (między którymi dwie akcentowane się znajdują) mogą być jako całość taktu traktowane (w którym jeden dobry czas na dwie, a drugi na trzy części jest podzielony), tok zaś metryczny obu tych wersów odnaleziony być może w dwuczasowych rodzajach taktu. Skoro zaś takt pojedynczy nie może być jako takt rozumiany (ponieważ w nim stanowiące go jednakowe wracanie zawierać się nie może) – a tu nie chodzi o rodzaj taktu, ale o sam takt, jaki każdemu ośmioletkowemu wersowi jest właściwy – zatem w ostatnich dwóch wersach pozostałe jeszcze akcentowane zgłoski muszą stanowić początek małej całości taktu.

Zatem przemienność mocniejszych i słabszych [części taktu] (która w muzyce tak części taktu rozróżnia, jak akcent języka polskiego, w kilkuzgłoskowym słowie się zawierający, różnicę między sylabami stanowi) łatwo przechodzi w wyznaczoną długość (bo gdy gorsze części taktu głośniejszymi się stają¹³¹, obojętną jest rzeczą pod względem taktowym, czy swój czas wypełniły, czy nie). W ostatnim razie [niewypełnienia wyznaczonego czasu przez gorsze części taktu] reszta złych części taktu w muzyce przez pauzy (znaki milczenia) zastąpiona bywa, jak to pokazuje przykład:



Jeżeli te małe pauzy opuszczone będą, wtedy dobry czas pokaże się jako wyznaczona długość, a $\frac{2}{4}$ tej muzycznej frazy w $\frac{3}{8}$ przemienione będzie:

¹³¹ głośniejszymi się stają – wybrzmiewają, uzyskują brzmienie



To w metryczności, w której właściwie pauzy (takie jak w muzyce) miejsca mieć nie mogą*, nie może inaczej być wyrażone, jak zamiast
 / / / /
 — — — — — — — — napisać — ◡ — ◡ — ◡ — ◡.

To też nic innego nie znaczy, jak tylko [to], że długie sylaby przeplatają się z krótkimi. I dlatego wers: *Wsi spokojna, wsi wesola!*, w którym takt prosty uznano, równie dobrze może być deklamowany tak:



albo tak:



W ten sposób tonowanie według ducha polskiej wymowy nie tylko nic nie traci, ale przeciwnie, zyskuje. Bo jak treść poematu nadaje deklamatorowi ton i ruch, tak samo w poemacie panująca namiętność nadaje muzykowi prosty lub nieprosty takt, a nawet rodzaj [taktu], jaki ma wybrać, wskazuje. Sądzę, że tego dowodzi muzyczna deklamacja wspomnianego wersu, że [jego] wewnętrznej treści bardziej takt $\frac{3}{8}$ niż $\frac{2}{4}$ przystoi, ponieważ tok trocheiczny: — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ weselszy jest niż pozornie [tutaj zastosowany] spondeiczny:

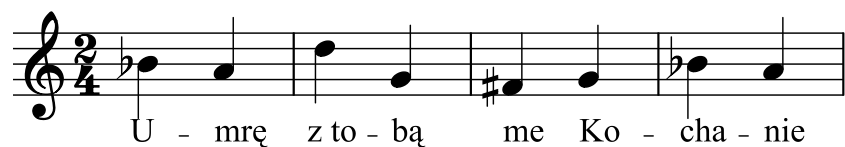
/ — | / — | / — | / — .

* Inaczej ma się rzecz z pauzami aktorów, deklamatorów i mówców; sama nawet interpunkcja nie może z pauzami taktów iść w porównanie, bo gdybyśmy wspomniany wiersz w śpiewaniu taktami zastąpić chcieli, wyrazilibyśmy: *Wsi spo – kojna – wsi we – sola!*

Przeciwnie, wers następujący, co do metryczności zupełnie identyczny:

/ / / /
*Umrę z tobą, me kochanie*¹³²

lepiej się wydaje [brzmieć] w takcie $\frac{2}{4}$, bo chociaż by muzyk przez melodyjną modulację (treści tego wersu bardziej właściwą) dopiero użytej muzycznej frazy mógł sobie poradzić, skakanie jednak taktu $\frac{3}{8}$ zawsze by było wyraźne:



Domniemany tok spondeiczny, jako do większej powagi dążący, wyraz tego wiersza niewątpliwie dobitniejszym uczyni. Stąd wypływa, że tok metryczny tych dwóch ostatnich wersów:

. . /
 — — — — — — —
 po - bo - żne je - go sta - ra - nie

. . /
 — — — — — — —
 a ra - dę na funt prze - da - wa

¹³² nieustalone pochodzenie

w muzyce tak może być zastąpiony (stosownie [do tego], jak prosty lub nieprosty takt z wyżej wymienionych powodów przez kompozytora użyty będzie):

2/4

po - bo - żne je - go sta - ra - nie
a ra - dę na funt prze - da - wa

3/8

po - bo - żne je - go sta - ra - nie
a ra - dę na funt prze - da - wa

Za dowód [na to], że w ósmiogłoskowych wierszach nie tylko istotnie metryczna różnorodność się znajduje, ale że i pod względem muzycznym bez niej obejść się nie można, służy jeszcze okoliczność ta, że tak przez niewypełnienie gorszej części taktu, jak i przez przepelnienie dobrej jego części waga dobrego czasu wzmocniona być może (co w muzyce przez kropki, które po nucie postawione wartość jej o połowę zwiększają, dokonane bywa):

Gdyby więc ta różnorodność [metryczna] jeszcze i w tym pospolitym melodycznym i rytmicznym wyrażeniu uczuć się nie dała:



1. *Wsi spokojna, wsi wesola...*
2. *Człowiek w twej pieczy uczciwie...*
3. *Pobożne jego staranie...*
4. *A radę na funt przedawa...*

każde wtenczas ucho obrażone by było, gdyż każdy dobry czas przez [własne] przepelnienie lub niedopelnienie gorszej części taktu jeszcze więcej wagi nabiera:



1. *Wsi spokojna, wsi wesola...*
2. *Człowiek w twej pieczy uczciwie...*
3. *Pobożne jego staranie...*
4. *A radę na funt przedawa...*



- Wsi spokojna, wsi wesola...*
- Człowiek w twej pieczy uczciwie...*
- Pobożne jego staranie...*
- A radę na funt przedawa...*

I słowa Cyncerona: *In versu quidem theatra tota exclamant, si fuit una syllaba aut brevior aut longior*¹³³ odezwałyby się słusznie w naszym teatrze, gdyby sobie kompozytor pozwolił cztery te wiersze jednym sposobem opracować.

Cztery zatem różne od siebie rodzaje ma ośmizgłoskowy wiersz polski i, aby tę różnicę w sposób bardziej czuciowo odpowiadający wykazać, postawię obok metrycznych znaków znaki muzyczne z jedną i tą samą co do melodii muzyczną frazą, a [zrobię] to według dopiero wymienionych zasad.

¹³³ „W przypadku poezji cały teatr zaprotestuje, jeśli jedna sylaba będzie krótsza lub dłuższa [niż powinna]”; Cicero, *Orator*, LI, 173

1. *Wsi spokojna, wsi wesola...*

/ — / — / — / — albo
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪

2. *Człowiek w twej pieczy uczciwie*

/ — — / — — / — — albo
— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪

3. *Pobożne jego staranie...*

— / — / — / — albo
∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪

4. *A radę na funt przedawa*

— / — — / — — / — — albo
∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪

Gdybyśmy więc ten metryczny tok ośmioletkowego wiersza (jak to u starożytnych powszechnie bywało) zgodnie ze stopami lub spadkami w wierszu panującymi chcieli słowami wymówić, wtenczas nazwalibyśmy najstosowniej numer pierwszy trocheicznym, numer drugi daktylicznym,

numer trzeci adonicznym (gdyż ten wers jest w istocie drugą częścią heksametru: *Una salus victis nullam sperare salutem*¹³⁴) a numer czwarty saffickim ośmiozłogowym wierszem (ponieważ mu tej właściwości odmówić nie można: *Auream quisquis mediocritatem*¹³⁵). Nie potrzeba zatem dalszych dowodów [na to], że akcenty (czyli długie lub krótkie zgłoski) istotnie w języku polskim rytmiczną i metryczną wartość mieć mogą, mają i mieć powinny, jeżeli wiersz za muzyczny ma być uważany. Ile metrycznej różnorodności te cztery rodzaje ośmiozłogowego wiersza wydać mogą, wykaże następująca rytmiczna kompozycja pieśni, której zwrotka cztery tylko wersy zawiera. I tak po pierwsze, cztery pospolite rodzaje:

A. trocheiczny ośmiozłogowy

1. — ◡ — ◡ — ◡ — ◡

Karpiński

Bo-że! Z two-ich rąk ży - je - my choć na - sze-mi pra-cu - je - my
z cie-bie plen-ność mie-wa ro - la my zbie - ra - my z twe-go po - la. ¹³⁶

¹³⁴ „Jedyny ratunek dla zwyciężonych – nie spodziewać się ratunku”, Wergiliusz, *Eneida*, ks.II, w. 354

¹³⁵ „Kto złoty środek [kocha]”, Horacy, *Ody*, II.10, w.5

¹³⁶ Franciszek Karpiński, *Pieśń podczas pracy w polu*, w: *Pieśni nabożne*, Supraśl 1792

B. daktyliczny ósmiozgłoskowy

2. — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

Karpiński



Łań-cuchod wie-ków zwią-za - ny każ-dej na świe-cie od - mia - ny
ten go prze - ro - bić nie zdo - ła któ-ry po - wia-zał te ko - ła. 137

C. adoniczny ósmiozgłoskowy

3. ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

K. Brodziński



Gdy z wios-ną zwię-dną już kwia-ty na ten czas chło-piec skrzy-dła-ty dłu-
-gie - mi zmo-rzon u - pa - ły po - rzu - ci lo - tne swe strza-ły. 138

¹³⁷ Franciszek Karpiński, *O uspokojeniu z cnoty*, w: *Zabawki wierszem i prozą*, Warszawa 1782

¹³⁸ podobne do fragmentu wiersza K. Brodzińskiego *Do Zosi*, w: „Tygodnik polski i zagraniczny” 1820, t. I, nr 8, s.170-171

D. saficki ósmiozgłoskowy

4. ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡

K. Brodziński

Na wznio-słe Tę - czy - na ska - ły śnie - ga - mi o - bło - ki zia - ły, a
cór - ka się z ma - tka smu - ci jak z la - sów nie - szczę - sny wró - ci.

Po drugie, sześć złożonych rodzajów powstających wtenczas, kiedy rytmiczny układ zwrotki z dwóch metrycznie różnych wersów się składa:

E. wiersz trocheiczno-daktyliczny

5. a *Jej wyglądasz utęskniony* — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
 Z której przecię przyjdzie strony — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
 Abyś się z nią mógł weselić — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
 Pracę i szczęście podzielić — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

(K. Brodziński)

F. trocheicznie-adoniczny

6. a *Z tobą słońce! polska chwała*

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

Potomności doczekała,

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

Dopóty niechże nie minie

◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

Dopóki światło twe słynie

◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

(K. Brodziński)



G. trocheicznie-saficki

7. a *Droga moja jaskółeczko*

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

Odwiędź znowu twe gniazdeczko

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

Zastałaś go jeszcze całem

◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡

*Bo ja go ci psuć nie dałem*¹³⁹

◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡

(K. Brodziński)



¹³⁹ K. Brodziński, *Do jaskółki*, w: „Tygodnik polski i zagraniczny” 1820, t. I, nr 8, s. 172-173 (wersja nieco zmieniona w stosunku do oryginału)

H. daktyliczno-adoniczny

8. a *Jakże mi lube spocznienie*

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

Dały już sosny tej cienie

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

Gdy snami łudzę się memi

◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

O chwałę niegdyś mej ziemi!

◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

(K. Brodziński)



I. daktyliczno-saficki

9. a *Placzeszli zmarłej twej matki*

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

Czyli tu twoje śpią dziatki,

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

Że tyle już w nocnej dobie

◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

Tak modlisz się na tym grobie?

◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

(K. Brodziński)



K. adoniczno-saficki

10. a *Już słońce niebo pogodzi* ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
Żeglarze! śpieszcie się w łodzi ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
Przychylny nam wiatr powieje ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡
Przy rudlu niech dłoń nie mdleje. ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡

(K. Brodziński)



Po trzeciej, pięć jeszcze przeplatań rodzajów złożonych, które wtenczas się tworzą, kiedy pierwszy wers z trzecim lub czwartym itd. pod względem metrycznym jest równy (co dotychczas oznaczał rym):

11. b *Z dawna ludzie wielbią cnotę* — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
Ale ją mało kochają, — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
Zwłaszcza w wieku, w którym złote — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
*Wszystkich okowy trzymają.*¹⁴⁰ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
12. c *To jest jedno me życzenie* — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
Abym cię widział w tym stanie — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
W którym cię, zacny mój panie — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
*Chce mieć twoje urodzenie.*¹⁴¹ (Tański) — ◡ — ◡ — ◡ — ◡

¹⁴⁰ Ignacy Tański (1761-1805, pisarz i poeta, sekretarz osobisty Adama Czartoryskiego), *Wiersz dzierżawcy do dziedziczki*, w: *Ignacego Tańskiego wiersze i pisma różne, dzieło pogrobowe*, Warszawa 1808

¹⁴¹ I. Tański, *Wiersz Michałowi Ogińskiemu, synowi marszałka sejmowego w roku 1776*, w: *ibid.* (wersja nieco zmieniona w stosunku do oryginału)

L. daktyliczno-trocheiczny

15. a *Wiatry po borach szumiały* — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
Trzęsły się góry i skały, — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
Gdy na trawie porzucona — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
*W głos płakała jego żona.*¹⁴² — ◡ — ◡ — ◡ — ◡

(K. Brodziński)



14. b *Bronić ojczyzny i sławy* — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
Zrzucać jarzmo niewolnicze — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
Wasze to były wyprawy — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
*Wasze laury i zdobycze*¹⁴³ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡

¹⁴² K. Brodziński, *Przechadzka wieczorna*, w: K. Brodziński, *Dzieła. Wydanie zupełne i pomnożone...*, t. 3, Wilno 1843 (wersja nieco zmieniona w stosunku do oryginału)

¹⁴³ Franciszek Morawski (1783-1861, generał, minister wojny w Rządzie Narodowym podczas powstania listopadowego, poeta, krytyk), *Oda na przybycie wojska narodowego do Warszawy d. 8 września 1814*, w: „Gazeta Krakowska” 1814 nr 77 i wyd. następne (wersja nieco zmieniona w stosunku do oryginału)

15. c *Czasie! Bieź teraz leniwie* — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
Ujmij życia z nas każdemu — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
A przysparzaj panu temu — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
*Niechaj wiekuje szczęśliwie.*¹⁴⁴ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
 (Tański)

16. b *Z brzegów swoich rzeka wróci* — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
Tryumfy przebrzmiają po grodach ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
Cnoty ojców syn porzuci — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
Zatonie naród w przygodach ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
 (K. Brodziński)

17. c *Gdzie niewinność obok cnoty* — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
Przodują w świętym zawodzie ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
Gdzie stan i wiara w swobodzie ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
Wiek przypominają złoty. — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
 (Kruszyński)¹⁴⁵

¹⁴⁴ I. Tański, *Wiersz Michałowi Ogińskiemu...*, *op. cit.* (wersja nieco zmieniona w stosunku do oryginału)

¹⁴⁵ prawdopodobnie Jan Kruszyński (1773-1845), poeta i tłumacz

Ł. adoniczno-trocheiczny

18. a	<i>Z niewoli strumyk po łące</i>	◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
	<i>Już pędzi krople błyszczące</i>	◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
	<i>W żółte kwiaty brzegi stroi</i>	— ◡ — ◡ — ◡ — ◡
	<i>Zdobi łąki, owce poi</i> ¹⁴⁶	— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

(K. Brodziński)



19. b	<i>Tak, matko nasza kochana</i>	◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
	<i>Kiedy wielbim czucie twoje</i>	— ◡ — ◡ — ◡ — ◡
	<i>Wnet znika postać przybrana</i>	◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
	<i>Serce bierze prawa swoje.</i> ¹⁴⁷	— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

(Tański)

20. c	<i>Ażeby dały ci Nieba</i>	◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
	<i>Wielkomyślnych dusz przymioty</i>	— ◡ — ◡ — ◡ — ◡
	<i>Przy nich serca piękne cnoty,</i>	— ◡ — ◡ — ◡ — ◡
	<i>Lecz tego życzyć nie trzeba.</i> ¹⁴⁸ (Tański)	◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

¹⁴⁶ podobne do wiersza *Wiosna* wyd. w: K. Brodziński, *Dzieła...*, *op. cit.*, t.1, Wilno 1842

¹⁴⁷ I. Tański, *Pieśń śpiewana w Puławach w dzień imienin Jaśnie Oświeconej Księżnej Czartoryskiej Feldmarszałkowej*, w: Ignacego Tańskiego..., *op. cit.* (wersja nieco zmieniona w stosunku do oryginału)

¹⁴⁸ I. Tański, *Wiersz Michałowi Ogińskiemu...*, *op. cit.* (wersja nieco zmieniona w stosunku do oryginału)

21. b *O, kochane dzieci moje* — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
Niech szczęście wam dni przeplata ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡
Pomyślności tylko wasze — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
*Ośłodzią nam stare lata.*¹⁴⁹ ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡
 (Tański)

22. c *Dawnom, matko, powiedziała,* — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
Że sama już dość zarobię ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡
Poszukaj więc innej sobie ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡
By ci przędła, by ci tkala — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
 (K. Brodziński)

M. saficko-trocheiczny

23. a *Postrzegam już dzikie hordy* ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡
Nad Wisłą się szerzą mordy ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡
Mego ludu krew się leje — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
Mój na ścianie miecz rdzewieje. — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
 (K. Brodziński)



¹⁴⁹ I. Tański, *I plotka się czasem przyda. Sielanka*, akt III, scena IV; w: *Ignacego Tańskiego...*, *op. cit.* (wersja nieco zmieniona w stosunku do oryginału)

24. b *Po ślubie mię będziesz lubić* ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡
Byleś lepiej mnie poznała — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
I będziesz się mogła chlubić, ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡
*Żeś twój wybór dobrze znała*¹⁵⁰ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡

(Tański)

25. c *Turkawki, o ptaszki błogie!* ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡
Jakże Dafne wam zazdrości — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
W was ja widzę dar miłości — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
*A płaczę na serce srogie.*¹⁵¹ ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡

(K. Brodziński)

26. b *Stój! Filoreta tu leży* — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
Z urodą, cnotą pospołu ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
Niegdyś ponęta młodzieży, — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
*A teraz garstka popiołu.*¹⁵² ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

(Kniaźnin)

¹⁵⁰ I. Tański, *I plotka...*, *op. cit.*, akt II, scena IV (wersja nieco zmieniona w stosunku do oryginału); interesujące podobieństwo do fragmentu libretta Wojciecha Bogusławskiego do znanego wodewilu Jana Stefaniego *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* z 1794 r. (Odsłona I, Sprawa XI)

¹⁵¹ K. Brodziński, *Żal pasterki*, w: *Dzieła...*, t. 3, *op. cit.* (wersja nieco zmieniona w stosunku do oryginału)

¹⁵² Franciszek Dionizy Kniaźnin (1750-1807), *O Filorecie*, w: F. D. Kniaźnin, *Poezje. Edycja zupełna*, t. 1, Warszawa 1787

27. c *Żyjcie oboje weseli* — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

Na szczęście tęskność już zamień ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

Bo serce cięży jak kamień ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

*Póki go nikt nie podzieli.*¹⁵³ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

(K. Brodziński)

N. adoniczno-daktyliczny

28. a *Zaś gdyby myślał na groby* ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

Kto życia użyć chce doby ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

Któreby kropli słodczy — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

*W morzu nie topić goryczy!*¹⁵⁴ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

(K. Brodziński)



29. b *On dom wystawił na piasku* ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

Zdobi go próżność błyszcząca — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

W nim pełno chluby poklasku ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

*Ale duch jakiś mię trąca.*¹⁵⁵ (Kniaźnin) — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

¹⁵³ K. Brodziński, *Dobranoc Wiesławowi*, w: „Pamiętnik warszawski” 1817, t. 7, s. 220-221 (wersja nieco zmieniona w stosunku do oryginału)

¹⁵⁴ K. Brodziński, *Duma nad grobem*, w: „Pamiętnik warszawski” 1816, t. 5 (wersja nieco zmieniona w stosunku do oryginału)

30. c *Teścina w służbę mię woła* ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪
Matko, nie wstrzymuj, dopóty — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
Wianku mój z róży i ruty — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
Niedługo spadniesz mi z czoła. ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪

(K. Brodziński)

31. b *Serce gdy smutek uciska* — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
W tęsknoty okrutnym stanie ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪
Wtenczas swój pokój odzyska, — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
Gdy w grobie już bić przestanie. ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪

(K. Brodziński)

32. c *Smutno mi, bo za godzinę* — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
Daleko twój wierny będzie ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪
Ach błagam cię na tej grzędzie ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪
*Poświęć mi różę, gdy zginę.*¹⁵⁶ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪

(K. Brodziński)

¹⁵⁵ F. D. Książnin, *Do Piotra Mackiewicza*, w: F. D. Książnin, *Poezje...*, op. cit., t. II

¹⁵⁶ K. Brodziński, *Pamiętka*, w: K. Brodziński, *Pisma*, Warszawa 1821 (wersja nieco zmieniona w stosunku do oryginału)

O. saficko-daktyliczny

33. a *Tu, błogie dębowe cienie* ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ ¹⁵⁷

Zanućcie mi lube pienie, ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡

Z wiecznej wygrzebcie zatraty — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

Sławę Lechitów przed laty — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

(K. Brodziński)



34. b *Na wiernej przyjaźni łonie* ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡

Gdzie się z niemocą potęga — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

W uprzejme spoiwszy dłonie ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡

W bratnie ogniwo zaprzęga. — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

(Kruszyński)

35. c *Zagrzebcie to w dół pospołu* ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡

Kiedyż gdy z lubą nadzieją — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

Wiatry jesieni zawieją — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

Wywije się kwiat z popiołu ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡

(K. Brodziński)

¹⁵⁷ W oryginale błędne oznaczenia metryczne

36. b *Jak żółty liść po mielźnie* ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
Jesienny już wiatr pomiata ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡
Tak równie nas po ojczyźnie ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
Rozprasza bolesna strata ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡
(K. Brodziński)

37. c *Jak srogie serca są wasze* ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
Jak naszej pragnienie zguby ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡
Wam Niebem jest uśmiech luby ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡
A niczem płacze są nasze. ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
(K. Brodziński)

P. saficko-adoniczny

38. a *Potomność się dziwić będzie* ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡
Holdować ci zaczną wszędzie ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡
Któż pojmie moje rozpaczę ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
Kto ciebie więcej oplacze. ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
(K. Brodziński)



39. a *Kto cnotom swe serce skłania* ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡

Ku sobie zbliża niebiosy ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

A praca i moc wytrwania ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡

Zwycięży czasy i losy. ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

(K. Brodziński)

40. c *Ty sam już turkawek dwoje* ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡

Spłoszyłeś na tej tu kłodzie ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

Ach spiesz się, spiesz ku zagrodzie. ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

I ja się przechodnia boję. ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡

(K. Brodziński)

(Nie zdawało mi się rzeczą potrzebną wszystkie rodzaje zwrotek nutami także oznaczać, dlatego przy większej części na metrycznych tylko znakach poprzestałem.)

Jak bardzo różnorodność rytmicznej kompozycji w jednej zwrotce z więcej niż czterech wersów złożonej pomnożyć się daje (gdzie trzy, a nawet wszystkie cztery metryczne różnorodności w jedną rytmiczną całość połączone być mogą), wykażą jeszcze poniższe przykłady ośmiozgłoskowego wiersza, których układ metryczny dzięki jednakowemu i porządnemu wracaniu zwrotek da uczuć piękno i potrzebę metryki, jakiej możliwości w języku polskim starałem się wyłożyć.

Niechby wreszcie poeta rozmaite ośmiozgłoskowe 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 ośmiozgłoskowego wiersza, aby jedność z różnorodnością połączyć (na czym całe piękno polega) i aby muzyka ze słowami w sprzeczności nie była.

POEZJA

DO CZYTELNIKA

Wezwany przez JP. Elsnera, abym zasady jego o metryczności polskiego wiersza praktycznie mógł objaśnić, dołączam niektóre z poezji według tychże zasad ułożonych.

Wiersz ośmiosylabowy, do którego niniejsza pierwsza część się ogranicza, najpowszechniej w pieśniach do muzyki używany bywa, dlatego sądząc, iż temu rodzajowi wiersza bardziej przystoją proste, tkliwe i raczej do uczucia mówiące wyrazy, tenże ton starałem się w nim zachować. W części drugiej, gdzie rzecz już będzie o rozmaitych wierszach, użyte być mogą inne przedmioty, których wyrażenie dzięki różności wiersza będzie swobodniejsze, a zatem bardziej do liryczności zbliżone.

Sposób ten upiększenia wierszy ani w akcencie języka żadnej zmiany nie czyni, ani dla niego jakimkolwiek uszczerbkiem być [nie] może. Przeciwnie, zostawiając mu dotychczasową jego budowę dodaje mu jeszcze tę prawdziwie poetycką ozdobę, która sama z siebie starożytnych zachwycała, którą wszystkie żyjące języki (wyjąwszy francuski) posiadają, która jedynie poezję do muzyki zbliża, a której budowa języka naszego (do starożytnych zbliżona¹⁵⁸) koniecznie wymagać się zdaje.

Na zarzut, iż sposób ten bardziej może piszącego utrudzić, niż poezję ozdobić, mógłbym odpowiedzieć własnym doświadczeniem, że metryczność nie tylko nie pomnaża trudności, ale przeciwnie, dla ucha raz przyzwyczajonego staje się naturalną i niezbędną koniecznością. I jeżeli rymy (które przy metryczności już mniejszą są ozdobą) czasem szczęśliwe nasuwają myśli, częściej je jednak tamują – przyjemna niewola metryczności prawie jak muzyka budzi, utrzymuje i wznosi uczucie. Jeżeli żyjące języki – którym reguły i gramatyczny słów porządek wiele dodawać muszą trudności – tak bardzo wypracowały i uszanowały metryczność, jakże ją odrzucać możemy [my], którym wolność języka w przekładzie słów¹⁵⁹ tak ją łatwą, tak różnorodną czyni?

Zarzut drugi, iż sposób ten grozi jednostajnością, jeszcze jest mylniejszy, gdyż metryczność przeciwnie, stosowną [do] rzeczy i porządną różnorodnością wiersze zdobiąc, czyni ją [tj. różnorodność] kształtniejszą i dużo bardziej wyraźną.

Pisałem w Warszawie 10. grudnia 1817.

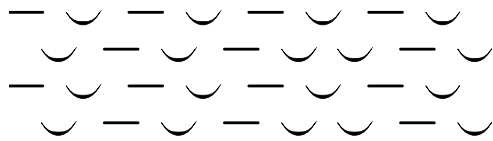
KAZIMIERZ BRODZIŃSKI

¹⁵⁸ prawdopodobnie autorowi chodzi o podział zgłosek na mocne („długie”) i słabe („krótkie”)

¹⁵⁹ wolność... – swoboda składniowa języka

PASTERKA

wiersz trocheiczno-adoniczny:



Leć, ptaszyno moja droga!
Bo twoja luba cię czeka;
Nie dziw tobie, że uboga
Pasterka tęskni, narzeka!

Kto doniesie sercu memu,
Co z moim lubym się dzieje?
Któż ode mnie powie jemu,
Że tęskna łzy po nim leję?

Miły ptaszku! mijasz gaje,
Z dalekiej lecisz krainy,
Powiedz, gdzie mój Jaś zostaje,
Ach, powiedz, pośle jedyny!

Weź te kwiaty, weź ode mnie,
Słakanym okiem szukane!
Serce bije mu wzajemnie,
Dopóki żyć nie przestanę.

Choćby go daleko w świecie
Morzami okręt prowadził,
Śpiesz się, wracaj, donieś przecie,
Czy żyje, czy mnie nie zdradził?

Ale ptaszek płocho leci,
W jodłowym gubi się lesie;
Śpieszy, śpieszy do swych dzieci
I kłosek w dziobku im niesie.

MIKON I FILIS

wiersz daktyliczny:

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

i trocheiczny:

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡
— ◡ — ◡ — ◡ — ◡
— ◡ — ◡ — ◡ — ◡
— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

„Nie chcesz wspominać kochania,
Nie chcesz, Mikonie mój miły!
Ach! ja do tego wyznania
Nie mam odwagi i siły”.

Rzekła Filis do Mikona,
Cała lubym wstydem płonie,
Kryje, chyląc twarz do łona,
Piękne oczy w piękne dłonie.

„Odsłoń mi wzrok twój uroczy,
Odsłoń, o Filis kochana!
Twoje zraniły mnie oczy,
Słowkiem zagoi się rana”.

Mówił Mikon swej Filidzie,
Cały lubym ogniem płonie,
Śmiała tęskność przy jej wstydzie
Tuli w ręce piękne dłonie.

„Cóż ja, okrutny, ci kryję?
Na co ci słowa ode mnie?
Widzisz to łono, co bije?
Mówi, że kocha wzajemnie”.

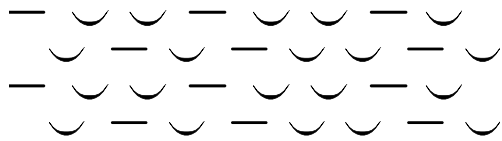
Rzekła Filis do Mikona,
Cała lubym wstydem płonie,
Tuli twarz do jego łona,
Ściska rękę w piękne dłonie.

„Słuchaj, jak serce mi bije!
Wieczną przysięgę ci czynię:
Stały dla ciebie niech żyję,
Szczęsny przez ciebie jedynie”.

Mówił Mikon swej Filidzie,
Wsparty na jej pięknym łonie. –
Godzien jesteś, luby wstydzie,
Niech w miłości wdzięk twój spłonie!

MATKA I DZIECIĘ

wiersz daktyliczno-adoniczny:



Matka troskliwa i miła
Na łonie miała swe dziecię,
Nucąc mu mile, tuliła
Jedyne skarby na świecie.

„Mamo! dlaczego – te dzwony?
Tak smutno księża śpiewają?” –
„Nie bój się, mój ulubiony:
Któs umarł, chować go mają”. –

„Jak to on umarł, o mamo?” –
„Na długie zasnął on spanie”. –
„Będziez i ze mną toż samo?” –
„Nie będzie, moje kochanie!” –

„Księża tak straszno mu nuca,
A mama śpiewa mi pięknie.
Jeśli go oni ocuca,
Zapewne on się przelęknie”.

„On się obudzić nie zdoła,
Aż będzie biła godzina;
Ojciec na niego zawoła,
Aniołka przyśle po syna”. –

„Ale gdzie jego prowadzą?” –
„Na cmentarz, rwałeś tam kwiatki”. –
„Po co mu chodzić tam dadzą?
Zapewne nie ma on matki!” –

„Ma on tam matkę, nieboże,
Tam ona czeka go rada”. –
„Jak ona czekać tam może,
Gdy taki zimny śnieg pada?

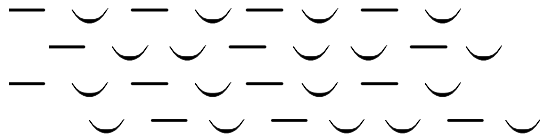
Nie chodź tam, mamo kochana!
Oboje pójdziem na wiosnę:
Będziesz w kwiateczki ubrana,
Ja z tobą, kiedy dorosnę!” –

„Zostań ty, pójdę ja sama,
Będziemy później przy sobie”. –
„Nie chodź! tyś dobra jest mama
I mnie tu ciepło przy tobie”.

Tak gdy dziecina mówiła,
Zasnęła matce u łona;
Matka ją łzami rosiała
Całując, tuląc do łona.

GOŁĄBKI

*wiersz pierwszy i trzeci trocheiczny, drugi daktyliczny,
czwarty adoniczny:*



Dwa gołębki w ciemnym gaju
Były miłości obrazem,
W słotną jesień, czyli w maju,
Szczęśliwe żyły, bo razem.

Niczym dla nich świat był cały,
Sobą się tylko cieszyły,
Strzelca nawet się nie bały:
Zginiemy wspólnie! – mówiły.

Aż z dalekiej przybył strony
Gołęb oznany ze światem,
W kłamstwie wiele wyuczony,
Pod szyją błyszczał szkarłatem.

Brzydkie jego oczy były,
Ale miał układ przyjemny;
Zdradne usta to głosiły,
Co tylko czuje wzajemny.

A samiczka przecie płocha,
Zimna dla męża i dzieci,
Już mu wierzy, już go kocha,
W dalekie strony z nim leci.

Żal kochanka serce ścina,
Świata nie widzi z boleści;
Ona wszystko zapomina,
Z niewdzięcznym bawi się, pieści.

Zdrajca stygnie wnet w miłości,
Serce zwiedzione zasmuca,
W inne gniazda znowu gości,
Znieważa, gryzie, porzuca.

Smutna zwraca lot do domu,
Znosi obelgi i słoty;
Obok nieszczęść, obok sromu,
Najgorsze – w sercu zgryzoty!

Już rodziną widzi stronę,
Łzy jej radości się stały,
Ale gniazdo – już zrzuczone,
Z piórkami wiatry igrały.

TEŚKNA

cztery wiersze daktyliczne, dwa ostatnie trocheiczne:

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
— ◡ — ◡ — ◡ — ◡
— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

Któreż cię strony podziały?
Czemu cię widzieć nie zdołam?
Po co te góry i skały,
Z których daremnie cię wołam?
 Po co góry, po co skały,
 By mi ciebie zasłaniały?

Ja bym przebyła potoki,
Szląbym przez stepy, pustynie,
Świat bym zwiedziła szeroki,
Ciebie szukając jedynie!
 Po co świat ten tak szeroki,
 Bym doznała twej odwłoki?

Jeśli wstrzymały cię boje,
Ranisz mnie z twymi wrogami;
Srogie, ach! wieńce są twoje,
Mymi płacone są łzami!
 Po co króle, po co boje,
 By mi brały szczęście moje?

Jeśli rodzina twą drogę
Dotąd opóźnia, mój miły,
Za cóż uprosić nie mogę,
By mi cię siostry wróciły?
 Po co krewnych? – śpiesz się w drogę!
 Ja za wszystkich kochać mogę!

Jeśli go wy wstrzymujecie,
Obce, okrutne dziewczęta!
Mnie on ma jedną na świecie,
Nim ja jedynie zajęta!
 Świat wy cały mieć możecie –
 Dla mnie tylko on na świecie!

BRAT I SIOSTRA

Brat mówi wierszem trocheicznym:

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

siostra – wierszem daktylicznym:

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

BRAT

W kącie szkolna teka leży,
Tęskność już mnie z domu woła,
Czas niezwrótny prędko bieży:
Mnie też wstrzymać nic nie zdoła.

SIOSTRA

Moje już lalki stargane,
Matce być mogę przy boku;
Raczej ja w domu zostanę
Czekać mojego wyroku.

BRAT

Muszę widzieć Rzym wspaniały,
Gdzie ojczyzny życiem żyli;
Tam, gdzie umiał syn dla chwały
Święcić życie krótkiej chwili.
Muszę przebyć skały, morze,
Mnie nauczać wszystko będzie;
Dla człowieka jest przestworze,
Los potrzeba ścigać wszędzie.

SIOSTRA

Nasi tu leżą wodzowie,
Także ojczyznę kochali;
Śpiewak domowy opowie
Sławę ich serca i stali.
Nigdy ja domu nie rzucę:
Miła mi grządka, choć mała;

Tu niech się cieszę i smucę,
Kędyś kwiateczki posiała.

BRAT

Mnie się w nocy snują wojny,
Drży mi serce, gdy je słyszę;
Dla ojczyzny młodzian zbrojny
Mieczem swoją pamięć pisze.
Muszę wślawić plemię moje,
Wolę imię niżli życie;
Pójdźcie, wrogów, staczać boje!
Grób w mej ziemi wywalczycie.

SIOSTRA

Matka i ojciec są starzy,
Z wiekiem stracili na sile,
We dnie i w noc mi się marzy,
Jak im osładzać ich chwile.
Cichym ja pracom i cnotom
Będę poświęcać się cała,
Szyła sukienki sierotom,
Chorych, ubogich wspierała.

BRAT

Jeden Bóg jest ojciec świata,
Cała ludzkość jest rodzina,
W każdym stanie widzę brata,
W każdej wierze niebios syna.
W czasie żyję, chcę go użyć,
Niech do działu każdy stawa,
Mamli władać albo służyć,
Muszę słuchać, żądać prawa.

SIOSTRA

Dobrze mi z ojców mych Bogiem,
Tajne są moje życzenia:
Składać przed jego chęć progiem
Żale i tęskne marzenia.
Trzeba się poddać i znosić,
Bóg to w mądrości uznaje;
Trudno o szczęście Go prosić,
Niechaj cierpliwość nam daje.

BRAT

Pełna kwiatów każda łąka,
Do słodczy zawsze nęcą,
Wolny niech się motyl błąka,
Łatwo wszystkie listki święcą.
W kochającym żyjem świecie,
Trzeba kochać, czas ubiegnie;
Lecz i wolność miła przecie,
Ta miłości nie ulegnie.

SIOSTRA

Liczba motylów – niemała,
Płochę się każdy z nich bawi;
W domu ja będę czekała,
Póki się dobry nie zjawi.
Jemu się oddam, zawierzę,
Zniosę cierpliwie przywary,
Wiernie kochając i szczerze
Zmuszę do statku i wiary.

BRAT

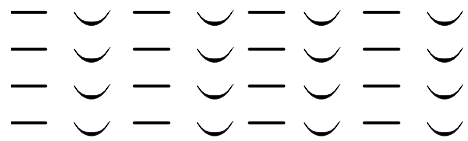
Niech cię zwabi tobie miły:
Pójdiesz z nim na koniec świata;
Nad twą bojaźń, nad tve siły
Rzucisz ojca, dom i brata.

SIOSTRA

Serce kochane i stałe
Ciebie jagnięciem uczyni;
Wolność porzucisz i chwałę,
Byleś żył przy nim w pustyni.

WIOSNA

wiersz trocheiczny:



Już się bieli sad ogrodu,
Skrećne pracownice miodu
Ponad zboża, poza lasy
Śpieszą znosić w ul zapasy.

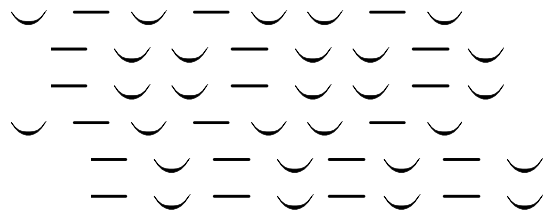
Po niewoli wesół płynie,
Igra potok po dolinie,
W żółte kwiaty brzegi stroi,
Odmłodzone łąki poi.

Zakurzone moje strony!
Pójdźcie znowu w gaj zielony!
Świeża wiosna niechaj skłania
Świeży umysł do śpiewania.

Ty też, Wando, wychodź z chaty!
Kładź na głowę wdzięczne kwiaty,
Tobie pieśni, z tobą wiosna,
Tobą dusza jest radosna.

PRZODKOWIE

*pierwszy wiersz i czwarty adoniczny,
drugi i trzeci daktyliczny, piąty i szósty trocheiczny:*



Pamiętne dawne Lechity
Żyły i męstwem, i cnotą;
Wolność kochaną i złotą
Nad wszystkie kładli zaszczyty,
Bo w cnotliwym zawsze łonie
Ku wolności ogień płonie.

Rycerstwo w zbroi sypiało.
Trąbą wzbudzone do chwały,
Lasy przebyło i skały
Za bóstwem swoim, za chwałą,
Bo gdy zbroje chwała daje,
Stal się lekkim skrzydłem staje.

A wrogom zbroją zabraną
Młodzież tęskniąca do sławy
W czasie swych ojców wyprawy
Ćwiczyła dłoń młodocianą;
W męską siłę rosła z wiekiem,
Męski zapał ssała z mlekiem.

Ugięci wiekiem i blizny,
Synom podawszy przykłady,
Szli doświadczeni do rady
Z wymową w pomoc ojczyzny,
Bo gdzie wolność w sercu pała,
Tam wymowa cuda działa.

Zgromiwszy liczne swe wrogi,
Swoje i wrogów sztandary,
Pełni tak męstwa, jak wiary,
Bogu znosili przed progi.
Bo cnotliwych godna łona
Wolność z wiarą połączona.

Żegnani ręką kapłanów,
Szli po piorunach, po boju,
W miłą pogodę pokoju,
Do cichych domów i łąków;
Na granicach laur zbierali,
Za granicę ziarno siali.

W podwórku w cieniu lipowym
Siadła drużyna wesola,
Dzban obsyłając dokoła
Przy prostym głosie gęślowym,
Lub słuchała boje krwawe,
Albo lubą ziem uprawę.

Za ludem, co od lemiesza
Dąży za chwałą do wojny,
Znowu syt chwały, spokojny,
Dla pług oręż zawiesza,
Śpieszą muzy na przemiany
Z pola chwały między łany.

O błogie córki pamięci!
Sprawcie to waszym natchnieniem:
Niechaj i sercem, i piędziem
Swych przodków Polak uświęci;
Wszystko czas pożera skrycie,
Czego wy nie ochronicie.

MUZA WIEJSKA

W każdej strofie z szesnastu wierszy złożonej zamykają się wszystkie cztery rodzaje ośmiozłoskowego wiersza w następującym porządku:

pierwsze cztery wiersze są trocheiczne:

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

drugie cztery wiersze są adoniczne:

◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡

trzecie cztery wiersze są sáficoskie:

◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡

czwarte cztery wiersze są daktyliczne:

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

tenże sam porządek powtarza się do końca.

Jestem rodem z cichej wioski,
Mnie pasterki wychowały;
Nie znająca, co są troski,
Przebiegałam łąki, skały.

Raz siadłam obok strumienia
Ubrawszy czoło kwiatami,
Po myśli snułam marzenia
Przyjemne, lubo ze łzami.

Wnet jakby się jawnie śniło,
Nieznany mnie Bóg zachwyca;
I serce mi w łonie biło,
I zorze oblało lica!

Czucie i miłość tak błoga
Mówić zaczęła wśród łona;
Chciałam nieść uścisk do Boga,
Ziemie w me objąć ramiona.

Składam ręce, wstaję, klęknię,
Tulę nagle serca bicie,
Wszystko mi się zdało piękne,
Wszędzie dobroć, wszędzie życie!

Ku niebu wiodło mnie oko,
Do serca niebo chcę zbliżyć,
Na ziemię padłam, głęboko
Pod ziemię chciałam się zniżyć.

Tęskliwe uczułam chęci,
Po świecie chcę rozlać duszę,
Do siebie mnie wszystko nęci,
A tylko nic ja nie wzruszę.

Tęskność i lube nadzieje
Złote rozciąły mi pasy,
Wnet mi wytchnęły koleje
Między doliny i lasy.

Dla wszystkiego serce święcę,
Dla wszystkiego z dobrą wiarą,
Kij pasterski wzięłam w ręce,
Szłam za moją lubą marą.

Mnie bóstwo wszystko wokoło
Zdobiło śpiewem i kwiatem,
Na wszystko patrząc wesoło,
Ach! całym cieszę się światem.

Rozkwitał mi świat przyjemnie,
Bo serce mi rozkwitało,
I zdawał się kochać we mnie,
Bo serce się w nim kochało.

Com dla przeszłości straciła,
To poświęcała nadziei;
Dużom ja wianków nawiała,
Świeży po zwiędłym – z kolei.

Szczęśny ten w młodości kwiecie,
Kto niewinność w sercu mieści,
Wszystko kocha jako dziecię,
Wszystko wtenczas z nim się pieści.

O lube chwile wiosenne!
Dlaczego wiernie nie trwacie?
Dlaczego, tyle przemienne,
Dajecie pamięć po stracie?
Mej duszy się zawsze święcie
O bliźnich dobroci śniło,
Rzucalam się w ich objęcie
I dobrze mi wtenczas było.
Kiedy się smutek podziela,
Jakże się małym wydaje!
Jakże przybywa wesela,
Gdy podzielone zostaje!

Chciałam odkryć serce w łonie,
Lecz mnie pojąć nie umieli,
Zimne czułam moje dłonie,
Bicia serca nie słyszeli.

A bacząc struny brzęczenie
Jak w serce trafia głęboko,
Jak między świata przestrzenie
Ulata, krąży szeroko –
I we mnie się żądza szerzy
Rozjawić marzenia moje;
I struny na wzór pasterzy
Po prostu i skromnie stroję.
Żyjąc z nią – dla niej jedynie,
Myślę, że przez jej odgłosy
Czucie się moje rozplynie
W ziemię i między niebiosy.

W polu rwałam skromne kwiatki,
To jedyne były stroje,
Od pasterzy szłam do chatki,
Grałam proste pieśni moje.
Wieśniacze czciłam ja strzechy
I lube związki rodzinne,
Lubiłam dzieci uciechy
I ich powiastki niewinne.
Polubić ojczyste role,
Znać w sercu pociechy zdroje
I wytrwać przeciwne dole,
To były namowy moje.
Czasem i wstydem sploniona,
Biegłam pomiędzy młodzieńce:
Ziemi w nich naszej obrona,
Im się należą z niej wieńce.

Pomijałam pańskie mury,
Bo mnie blaski nie nęciły,
Bo prostota, stan natury
Nade wszystko był mi miły.
Jak motyl, który szczęśliwy,
Dopóki skrzydeł nie roni,
Swawolny lata nad niwy,
Pasterce siada na dłoni;
Dopiero się wzniósł w obłoki,
Niedługo na kwiaty spada,
Unosi się nad potoki
I wieczór na grobach siada –
Tak ja młodości mej chwile
Płochę pędziłam, niestałe,
Szczęsne jak lotne motyle,
Lecz jak motyle nietrwałe.

Dziś się budzę: już niewczesnie,
Już po miłym odurzeniu!
Piękne młodym kwitnie we śnie,
Dobre – tylko w przywidzeniu.
Boleśnie krzew się zasmuca,
Gdy słyszy zimy powiewy,
Ozdobny wieniec porzuca,
Utraca ptaszki i śpiewy.
Tak wszystkie złudzenia błogie
Rozpędza roztropność nasza,
Odkrywa swe prawdy srogie
I serce od snów odstrasza.
Próżno gałązek doganiać,
Które już drzewo utracą;
Próżno się do snu nakłaniać,
Żaden już sen nie powraca.

Bóg was żegnaj, lube mary,
Słodko byłam odurzona.
Wam została na ofiary
Wiosna dni mych wyłożona.
Marzenia świat już zburzony,
Już zniknął w świecie istotnym,
Przestańcie durzyć mnie, strony*!
Przebrzmijcie z światem ulotnym!
Porzucam już kij z mej drogi,
Uciekłeś mi, śnie mój złoty,
I z pola nadziei, srogi,
Rzuciłeś mi kwiat tęsknoty.
Jakże inaczej wygląda
Świat, gdy w istocie się zjawi!
Nie tak, jak serce go żąda,
Nie tak, jak wiara go sławi!

* struny

PRACA

wiersz trocheicznie-adoniczny:

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡
— ◡ — ◡ — ◡ — ◡
◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

Dwie boginie z dworu Pana
Idą ku nam zawsze z rana.
Siostrami wzajem się głoszą,
Na wagach dary roznoszą.
Ta do trwogi lub tęsknoty
Miesza zaszczyt, kruszec złoty;
A druga obok wesela
Z mozołem pracę podziela.

Rozszerzając pierwsza dłonie,
Ponad wody, morskie tonie,
Za marą pędzi dokoła,
Do kresu przywieść nie zdoła.
Między ciernie, skały, knieje
Zwodne z rogu złoto sieje;
A kogo ciężar jej gniecie,
Tym chciwiej goni ją przecie.

Między pola, między gaje,
Skromnie druga się udaje,
W kłosistym wieńcu na czole,
W ochoczym stawia się kole.
Złota z rogu nie uroni,
Lecz motykę niesie w dłoni,
I z ziemi skarby wynosi,
A pracy bóstwem się głosi.

Jej jest miła skromna chatka,
Tam przebywa jako matka.
Swobodę do niej wprowadza;
Miernością płotek ogradza.
Napój mieni w nektar boski,
Radość budzi, tuli troski;
Kwitnące wije nam zdrowie
I z maku ściele wezgłowie.

Zazdrość, podłość, pogardzanie
Przed jej progiem nie postanie.
Wśród kwiatów po jej ogrodzie
Swawolą dzieci w swobodzie.
Zachęcając w gronie staje,
Z trudem owoc zrywać daje,
Pomocy ucząc i zgody,
Po równo dzieli nagrody.

Do niej śpieszcie, ziemi dzieci,
Którym świetny los nie świeci,
Bo ona wspierać was rada
I klucze skarbów posiada.
Potajemnie dar wam znosi,
Ojca w niebie wzgląd wyprosi,
A ile chce, by zasłużyć,
O tyle uczy, jak użyć.

Jako matka ubłagana
Wiedzie córkę do młodziana,
 Co niegdyś płocha, wstydliva,
 Dziś śluby czyni mu tkliwa –
Tak fortunę praca rodzi,
Tak ją sama w dom przywodzi:
 Bez matki ona jest płocha,
 Z jej tylko ręki nas kocha.

Kto ku pracy ręce skłoni,
Nie uniży w gmachach skroni;
 Wolności bóstwo mu wszędzie
 Dni złotych pasmo uprzedzie.
Dla poddańców uprzedzenia
W niewolnika się nie zmienia.
 Psuć myślom skrzydeł nie daje,
 Bezkarnie z prawdą przestaje.

Przeto komu kwitnie zdrowie,
Niechaj dumie hołd wypowie;
 Śpiewając pieśni swobody
 Niech mija zamki i grody.
A gdziekolwiek losem zajdzie,
W całej ziemi matkę znajdzie;
 Bo praca skarbiec dziedziczy,
 Którego nigdy nie zliczy.

Treść przypisu 106

Nie tylko ważną jest rzeczą, że te trzy rodzaje taktów ($\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, a właściwie $\frac{4}{8}$ oraz wolniejszy $\frac{3}{4}$) taktową budowę polskich narodowych tańców stanowią, ale ponadto, że przez taniec polski¹ czysty podział molosa wyjaśnić się daje, nie potrzebując uciekać się do przedtaktu w muzyce lub do anakruzy w poezji, jak pan Apel w rozprawie swojej *Über Rhythmus und Metrum* uczynił, mówiąc:

„Das Molossische Metrum, oder das schwerdreizeitige, ist gleich dem Dreivierteltakt (to jest, jak wyżej mówiono, $\frac{3}{4}$). Seinen Namen hat es von dem Moloss, einem aus drei Längen bestehenden Füßen:

[Metrum molosyczne albo trójprzyciskowe odpowiada w zupełności taktowi na $\frac{3}{4}$. Jego nazwa pochodzi od molosa, stopy złożonej z trzech długich sylab:]

— — —

Kirch - weih - tanz

Durch Auflösung seiner Längen erscheint es in folgenden Formen:

[Przez podział długich sylab przybiera on [molos] następujące formy:]

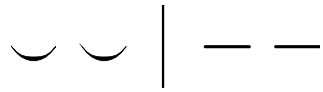
⤿ ⤿ — —

de Ge - walt - hat

¹ polonez

Die Grammatiker nennen diesen Fuß den steigenden Joniker (*Jonicus a minore*), seine metrische Gestalt ist aber diese:

[Gramatycy nazywają tę stopę jonikiem rosnącym (*Jonicus a minore*), ale jej kształt metryczny jest następujący:]



Es ist also nicht die erste, sondern die dritte Länge aufgelöst, welche den Auftakt zu dem künstigen Takt bildet:

[Podziałowi może podlegać również nie pierwsza, ale trzecia z długich sylab, tworząc przedtakt do sztucznie skonstruowanego taktu:]



Die zweite Form entsteht durch Auflösung der zweiten Länge:

[Druga forma powstaje przez podział drugiej sylaby:]



Dieser Fuß führt den Namen Choriamb, und ist einen der prachtvollsten und kräftigsten. [...] Die dritte Form entsteht durch Auflösung der dritten Länge:

[Ta stopa nosi nazwę chorijsamba i jest jedną z najwspanialszych i najmocniejszych. [...] Trzecia forma powstaje przez podział trzeciej długiej sylaby:]

— — ◡ ◡
An - mu - thi - ger

Dieser Fuß heißt der sinkende Joniker (Jonicus a maiore). [...] In molossischen Reihen sind, wie schon erinnert, seine zwei Kürzen der Auftakt ze dem folgenden Takte.” itd.

[Ta stopa nazywa się jonik opadający (Jonicus a maiore). W pochodach molosycznych, jak już wspomniano, jej dwa krótkie składniki stanowią przedtakt do następnego taktu.]²

Temu właśnie sprzeciwia się taktowa budowa tańca polskiego, pierwsze bowiem podzielenie molosa (jonicus a minore; ◡ ◡ — — ♪ ♪ ♪ ♪) jest tym, czym polonez szczególnie od innych znanych tańców ruchu³ wolniejszego $\frac{3}{4}$ różni się i tym, co go charakteryzuje, tak dalece, że to podzielenie molosa w całym polonezie panując, samo tylko prawdziwe jego zakończenie stanowi⁴ – a przecież istotną jest rzeczą, że polonez właściwie przedtaktu nie cierpi. W mazurku nawet, gdy jest śpiewanym⁵, jest to rozdzielenie bardzo używane: ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ , przez co trocheiczne metrum — ◡ (które według Apela tylko ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ albo ♪ ♪ zawiera) o jedno rozdzielenie powiększone

² Johann August Apel, *Über Rhythmus und Metrum* w: “Allgemeine musikalische Zeitung” 1807, nr 4, s. 52-53 [Online], protokół dostępu: <https://books.google.de/books?id=6d4qAAAAYAAJ&pg=PA4&hl=pl#v=onepage&q&f=false> [data dostępu: 24.06.2015]. NB. Elsner pomija niektóre fragmenty oryg. tekstu Apela

³ tempa

⁴ samo tylko... – samo w sobie stanowi figurę kończącą polonez

⁵ Sformułowanie niejasne, być może chodzi o obecność tekstu słownego w utworze wokalnym, co pozwala dostrzec faktyczne zależności między językiem a muzyką?

zostaje. Gdyby był pan Apel wpadł na ten pomysł, ażeby w tańcach i melodiach narodowych śledził taktową ich budowę, a szczególnie podział dobrych czasów⁶ – przez co takt pojedynczy uważany przez się⁷, postać swoją w czasie niejako przemieniając, nabiera rytmiczności i staje się niejako metryczną figurą, a przez co narodowe tańce już się różnią i charakteryzują, bez potrzeby baczenia na ruch pędniejszy lub powolniejszy – nie byłby potrzebował przyjmować przedtaktu, chcąc jedną lub drugą długość⁸ molosa na dwie krótkie rozłożyć (przez co, ściśle biorąc, wszelka rytmiczno-metryczna różnica między jonikiem a majore i minore zaginać musi). Wtenczas nie byłoby uszło uwagi tak głębokiego badacza to, co właśnie o taktowej budowie poloneza mówiłem i zapewne byłby wcześniej ode mnie powiedział myśl moją, że w różnych narodowych tańcach mamy żyjące podanie greckiej rytmiki i metryki. Myśl ta tym podobniejszą jest jeszcze do prawdy przez to, iż żaden taniec nie obejdzie się bez taktu i że trudno jest melodię beztaktową nazwać narodową. Dlatego zapewne różniły się już znacznie od siebie doryckie, eolskie i inne pieśni bez względu na rodzaj tonu i na modulację⁹, jak to uważa pewien autor francuski¹⁰, którego Forkel w *Historii muzyki*¹¹ przytacza:

„Tous ces modes ont un caractere particulier. Ils le reçoivent moins du ton principal que de l'espece de poésie et de mesure, des modulations et des traits des chant qui leur sont affectés, et qui les distinguent aussi essentiellement que la différence des proportions et des ornements distingue les ordres d'architecture.”

⁶ podział dobrych czasów – sposoby, na jakie dzielą się mocne części taktu

⁷ takt pojedynczy uważany przez się – takt rozpatrywany jako odrębna całość

⁸ długą sylabę; kalka z niemieckiego oryginału „die Länge”

⁹ bez względu na użytą skalę (dorycką, eolską ird.)

¹⁰ Jean-Jacques Barthélemy (1716-1795), francuski literat i badacz starożytności

¹¹ por. przypis 89.

[“Wszystkie te skale mają odrębny charakter. Przyjmują go w mniejszym stopniu od tonu głównego, a w większym od rodzaju poezji i miary, modulacji i linii melodycznych, które na nie wpływają i wyróżniają je równie silnie, jak różnice proporcji i zdobień znamionują porządki architektoniczne.”]¹²

Dlatego także mówi Forkel:

„Und wer zweifelt endlich daran, daß allen verschiedenen Europäischen Nationen gewisse Arten von Rhythmen, gewisse charakteristische Gänge in der Modulation der Melodien eigenthümlich sind, und daß bloß von diesen Eigenheiten die charakteristischen Nationalmelodien herrühren, die wir von den Franzosen, Spaniern, Italiänern und Polen kennen? Sollte dies bei den verschiedenen Völkerschaften Griechenlands anders, und ihre Tonarten in Absicht auf Verschiedenheit ihres innern Charakters nicht ungefähr das nämliche gewesen sein, was bei uns der französische, polnische und spanische Nationalstyl ist? Man würde auf diese Weise dem polnischen Styl mit der Dorischen Tonart einerlei Eigenschaft beilegen können. Der Charakter der Dorischen Tonart soll Feierlichkeit gewesen sein, und nichts ist feierlicher als die polnische Nationalmusik.” itd.

[“I kto wreszcie wątpi w to, że wszystkie narody europejskie mają pewne szczególne rodzaje rytmów, pewne specyficzne kroki w modulacji melodii oraz że z samych tych cech charakterystycznych melodii narodowych wywieść można to, co wiemy o Francuzach, Hiszpanach, Włochach i Polakach? Czyż może być inaczej w przypadku różnych narodów greckich, a ich odmienne skale jako wyraz różnorodności ich charakterów nie są w przybliżeniu tym samym, czym dla nas styl narodowy francuski, polski czy hiszpański? Na tej zasadzie można by

¹² Jean-Jacques Barthélemy, *Entretiens sur l'état de la musique grecque vers le milieu du IV^e siècle avant l'ère vulgaire (Rozmowy o stanie muzyki greckiej do połowy IV wieku przed naszą erą)*, Amsterdam / Paryż 1777, s.41-42 [Online], protokół dostępu:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k618239/f1.image> [data dostępu: 24.06.2015]

przypisać takie same właściwości stylowi polskiemu i skali doryckiej. Cechą skali doryckiej ma być podniosłość, a nie istnieje nic bardziej podniosłego, niż polska muzyka narodowa.”] ¹³

Jakkolwiek obaj pisarze zbliżyć się zdają do mojej wspomnianej myśli, jednakowoż z niepewnością się wyrażają: bo jeżeli Forkel mówi, że polonez może się równać z gatunkiem tonu doryckiego, ponieważ charakterem jego była wspaniałość, to przyczyna jednak tego nie stąd pochodzi, że taniec ten jest polskim narodowym, ale że między polskimi narodowymi do tych tańców należy, które w wolniejszym $\frac{3}{4}$, czyli molosycznym metrze ruch mają (w którym już po większej części zawiera się zasada do wyrażenia wspaniałości). Któż może odmówić wspaniałości podobnym narodowym hiszpańskim tańcom, jakimi są fandango, bolero, sarabanda albo menuetom i tańcom koło słupa Morawianów i Ślązaków, które zawsze są pewnym gatunkiem poloneza? Słuszniej powiedzieć by można, że tańce hiszpańskie tego rodzaju w wolniejszym $\frac{3}{4}$ są wspaniałe z czułością i rozkoszą, że menuet jest wspaniałym z wytworną godnością, a polonez jest wspaniałym i naturalnie majestatycznym. Spodziewam się, że bez względu na melodię, modulację i małą różnicę temp (ruchu) itd. – co właściwość stylu rzeczywiście stanowi – możnaby dociec charakterystycznej różnicy już w budowie taktowej, jaką rozdzielanie jednej lub drugiej długości molosa (to jest dobrego czasu wolniejszego, trójczasowego $\frac{3}{4}$) w tym lub owym narodowym tańcu szczególnie wyraża.

W polonezie, jak już wyżej powiedziano, jest jonicus a minore ($\overset{\prime}{\smile} \overset{\prime}{\smile} - - \overset{\prime}{\blacksquare} \overset{\prime}{\blacksquare} \overset{\prime}{\blacksquare}$) panującym rytmem metrycznym, chociaż zresztą polonez wszystkie trzy rodzaje molosycznego rozdzielania, a nawet chorijamb ($\overset{\prime}{-} \overset{\prime}{\smile} \overset{\prime}{\smile} - \overset{\prime}{\blacksquare} \overset{\prime}{\blacksquare} \overset{\prime}{\blacksquare}$) zwykle w środku drugiej części tegoż

¹³ Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. I, Lipsk 1788, s. 342 [Online], protokół dostępu: <https://archive.org/stream/ForkelAllgemeineGeschichteDerMusikBd.1/ForkelAllgemeineGeschichteDerMusik1Strasbourg#page/n0/mode/2up> [data dostępu: 24.06.2015]

tańca przyjmuje (po której to drugiej części za pomocą *da capo* albo *dal segno*¹⁴ do pierwszej części dla zamknięcia całości wracać się potrzeba). Jakkolwiek z powodu akcentu języka trudno jest utrzymać chorijamb jako stopę (*pes*) i jakkolwiek on [chorijamb] uchu do trocheicznych zakończeń przyzwyczajonemu (nawet w złożeniu stóp) jako metryczny rytm całkiem obcy w języku polskim wydawać się może – jednakowoż przez to w połowie chorijambiczne zakończenie polonezowi właściwe nie można bezzasadnie pomyśleć, że język polski w poezji na rymy jednozgłoskowe (choć rzadko, rzadziej jeszcze niż we włoskim języku) pozwala i że ponadto wers długą sylabą przynajmniej w środku zwrotki zakończony (bardzo sprzyjając muzyce we względzie rytmicznym) dla upiększenia skandowania w wierszach polskich używany być może. Nie można także zaprzeczyć, że w sarabandzie i ogólnie w hiszpańskich tańcach taktu wolniejszego $\frac{3}{4}$ chorijamb (– ◡ ◡ – † † †) panuje, gdy tymczasem menuet powszechnie od przedtaktu się zaczynający niezaprzeczalnie do jonika a majore (– – ◡ ◡ † † †) się zbliża.

Innej okazji zostawiam obszerniejsze mówienie o tym, a o metryczności starożytnych poetów to tylko jeszcze powiem, że gdy zasada różnicy rodzajów taktu od dobrych czasów, tak jak w metryce od *arsis*¹⁵ zależy, można zatem również obronić twierdzenie, że *arsis* tylko w metrze podzielać się daje¹⁶ i że stąd różne rodzaje wierszów znowu wynikają (stosownie do tego, jak dobra lub mniej dobra *arsis* podzieloną zostanie). W tenże sam sposób, nie tylko pod rytmicznym, ale i pod metrycznym względem, epicki heksametr (w którym

¹⁴ *da capo* (od nowa), *dal segno* (od znaku): zwroty stosowane w notacji muzycznej w miejscach, gdzie należy powtórzyć określony fragment utworu (odcinek początkowy albo część zaczynającą się od umownego znaku)

¹⁵ por. przypis 96.; tuaj *arsis* jako termin teoretycznoliteracki w znaczeniu długiej sylaby (odwrotnie do *arsis* - terminu muzycznego, oznaczającego słabą część taktu)

¹⁶ że *arsis* tylko... – że długą sylabę w stopie można dzielić

spondeje¹⁷ przeplatają się z daktylami) różnić się daje od wiersza anapestycznego¹⁸ (choć obydwa do metrum spondeiczne należą), bo tylko w metrach z dwóch lub trzech dobrych czasów złożonych¹⁹ jedna zawsze *arsis* dzielona być może (szczególnie, aby rodzaj wiersza oznaczyć). Wtenczas łatwo jest zrozumieć, jakim sposobem metrum molosyczne mogło wydać wiersz joniczny lub chorijambiczny (stosownie do tego, jak pierwsza, druga lub ostatnia *arsis* na dwie krótkie sylaby podzielona została). Metrum zaś spondeiczne (jak już powiedziano) wyda wiersz daktyliczny i anapestyczny – tak jednakowoż, że daktyliczny będzie wtenczas, gdy lepsza *arsis*, anapestyczny zaś, gdy mniej dobra *arsis* rozdzielona będzie²⁰. Stąd pochodzi ciężko spadający rodzaj wiersza anapestycznego.

Aby te różnice wyraźniej uczuć, skandujmy jeden heksametr na obydwa sposoby:

*Arma virumque cano, Troiæ qui primus ab oris.*²¹

Według powszechnego sposobu, kiedy takt z pierwszą sylabą się zaczyna (a zatem dobry czas lepszą *arsis* nadaje), wiersz ten obiera szyk anapestyczny:

/	—	∪	∪		/	—	∪	∪		/	—		/	—		/	—		/	—		/	—
Ar -	ma	vi -	rum-que		ca -	no		Tro -		jae		qui		pri- mus		ab		o -		ris			

¹⁷ spondej – stopa metryczna złożona z dwóch mocnych sylab (— —)

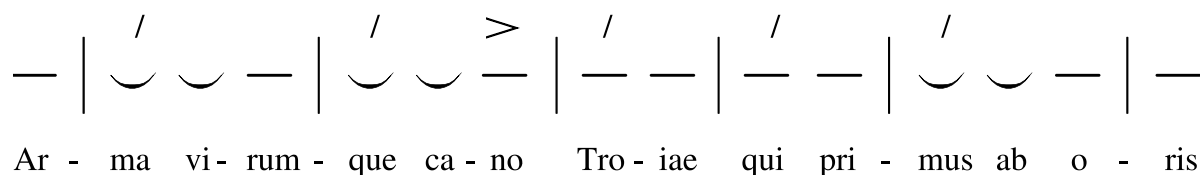
¹⁸ anapest – stopa metryczna złożona z trzech sylab w kolejności słaba-słaba-mocna (∪ ∪ —)

¹⁹ w metrach z dwóch lub trzech... – w stopach złożonych z dwóch lub trzech długich sylab

²⁰ „lepsza *arsis*” – tutaj druga z dwóch, „mniej dobra *arsis*” – tutaj pierwsza z dwóch długich sylab w spondeju; to wartościowanie jest niejasne.

²¹ „Śpiewam o broni i mężu, który pierwszy z brzegów Troi [(...) przybył do Italii]”; Wergiliusz, *Eneida*, ks. I, w. 1.

Lecz w sposób następujący zdaje się tok tego wiersza mniej być ciężki, ponieważ gdy akcent taktowy niekoniecznie w długość sylaby się rozplywa²², zyskujemy – przez skandowanie takie przyjąwszy przedtakt (*anacrusim*) – więcej rytmicznej piękności (albowiem prócz długich sylab pozostanie nam jeszcze pozorna ich długość, którą akcent taktowy nadaje):



Śmiem wnosić, że heksametr daje się najlepiej i najkorzystniej w ten drugi sposób z anakruzą skandować, nie tylko dlatego, że rytmiczność tego skandowania bardziej odpowiada dzisiejszemu muzykalnemu uchu, jak:



lecz i dlatego, że ten szyk tonów więcej wykazuje rytmicznej piękności niżeli następujący:



To żadnej nie podlega wątpliwości i tym bardziej uczuć się daje, im częściej ten szyk tonów powtarzany bywa. Wniosek ten potwierdzić może bogaty w akcenty język grecki.

²² gdy akcent taktowy... – gdy mocna część taktu nie przypada na długą sylabę, czyli gdy akcent dynamiczny nie pokrywa się z iloczynowym

Nie można tu także pominąć uwagi, że jedyne odwzorowanie greckiego i rzymskiego poczucia taktu w pochodzie wojska naszego jeszcze znaleźć można. Grecy bowiem i Rzymianie tak samo jak my w ścieśnionych szeregach szli przeciw swoim nieprzyjaciołom, i czyż marsz naszego wojska nie zaczyna się również od przedtaktu? Czyż nie według taktu tyrtejskich wojennych pieśni²³ (w których heksametry z pentametrami²⁴ przeplatane były) postępowali naprzeciw wrogom Lacedemończycy²⁵? Bez wątpienia śpiewom tym, niejako psalmodycznym, towarzyszyły pewne instrumenty wojenne i może dotąd łoskot greckich bębnów brzmi w uchu naszym? Któż nie wie, że uderzenie w bęben $\overset{\cdot}{\text{p}} \overset{\cdot}{\text{p}} \text{p}$ bardziej jest używane aniżeli $\overset{\cdot}{\text{p}} \overset{\cdot}{\text{p}} \overset{\cdot}{\text{p}}$, gdyż ostatnie byłoby za rozwlekłe. Czyż nie zowie się w dzisiejszej muzyce dobry czas *thesis*, gdy przeciwnie, u Greków dobry czas *arsis* się nazywał? A przecież greckie heksametry według sposobu dawania taktu w naszej muzyce używanego skandowane bywają. Że prócz tego są i heksametry trocheiczne, na to zgodzili się znawcy metryki, a to z tej przyczyny, że cięższe i lżejsze daktyle uznają, jak: $— \cup \cup \frac{2}{4} \text{p} \overset{\cdot}{\text{p}} \overset{\cdot}{\text{p}}$ i $\overset{\cdot}{—} \cup \cup \frac{3}{8} \text{p} \overset{\cdot}{\text{p}} \overset{\cdot}{\text{p}}$. Czemuż by zatem nie miały być i heksametry anapestyczne? Heksametr jako najstarszy wiersz ojcem wszystkich wierszy być się wydaje, który zapewne z taktowego wyczucia wiersza adonicznego $— \cup \cup | — — \frac{2}{4} \text{p} \overset{\cdot}{\text{p}} \overset{\cdot}{\text{p}} | \overset{\cdot}{\text{p}} \overset{\cdot}{\text{p}}$ wziął początek (a który, gdy brzmiał przyjemnie, chętnie zapewne był przedłużany). Czemuż by się zgodzić nie można na to, iż w heksametrze wszystkie te trzy metra odnaleźć się dają:

1. Trocheiczny

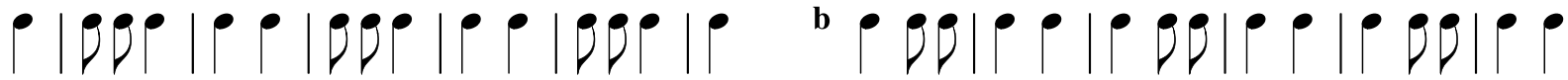
²³ poezja tyrtejska – poezja patriotyczna, wzywająca do walki; pochodzenie nazwy od imienia spartańskiego poety Tyrtajosa

²⁴ pentametr – wers składający się z pięciu stóp

²⁵ Spartanie



2. Spondeiczny



3. Molosyczny



I dlatego to może heksametry, w których często trochejów zamiast spondejów używano, nie brzmią nieprzyjemnie w naszym uchu. Z heksametrem więc nr 3 stałoby się to, co uczynił Mozart w *Don Juanie* i inni, łącząc razem dwa rodzaje taktów²⁶. Dwa chorijamby i dwa joniki a minore, które sześć stóp heksametru stanowią, nie tracą tu na charakterze taktowym, ponieważ panujące metrum w wierszu (to jest spondeiczne) znosi jeszcze ten akcent, którego rozdzielenie molosycznej stopy wymaga²⁷, a zatem takiej rytmicznej kompozycji nie sprzeciwia się.

Ale dosyć o tym, jest to tylko rzucona myśl moja. Może kiedyś to domniemanie głębiej myślącemu i ze starożytną literaturą i metryką bardziej zaznajomionemu badaczowi jako istotna prawda się okaże. Mimo to, gdzie w niniejszym piśmie mówię o heksametrze, skanduję go używanym sposobem, ażeby lepiej być zrozumianym. To tylko dodać muszę, że myśli te gruntują się na zasadach pozycji (cezury), które tu jako muzyk podaję i objaśniam, a które tak w pierwszej, jak w drugiej części niniejszej rozprawy bardziej jeszcze będę się starał wyłuszczyć.

²⁶ Chodzi tu o polimetrię zastosowaną przez W. A. Mozarta w finale I aktu *Don Giovanniego*, gdzie podczas sceny balu nakładają się na siebie trzy tańce: menuet w metrum $\frac{3}{4}$, anglaise na $\frac{2}{4}$ i walc na $\frac{3}{8}$.

²⁷ akcent przypadający na pierwszą z dwóch krótkich sylab, powstałych z rozdzielenia jednej z długich zgłosek w molosie

O AUTORACH OPRAWOWANIA

JOANNA DZIDOWSKA – muzyk i teoretyk muzyki, doktorantka w IS PAN. W swoich badaniach skupia się na formalnych zagadnieniach związków słowno-muzycznych w polskiej muzyce wokально-instrumentalnej XVIII i XIX wieku. Działa także jako nauczyciel przedmiotów teoretycznych w szkolnictwie muzycznym różnego szczebla oraz jako aktywny muzyk-wykonawca (wiolonczelistka). Autorka wielu 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. Jednocześnie aktywna wiolonczelistka, członek orkiestry Teatru Wielkiego w Łodzi oraz kilku zespołów kameralnych; równolegle występuje z różnymi grupami muzyki dawnej, grając na wiolonczeli barokowej.



PIOTR MACULEWICZ – muzykolog, krytyk i publicysta muzyczny, bibliotekarz, edytor źródeł muzycznych. Od 2000 r. kierownik Gabinetu Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Współpracuje z wiodącymi polskimi instytucjami muzycznymi (m.in. Filharmonia Narodowa, Warszawska Opera Kameralna, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina). Specjalizuje się w muzyce XVIII i XIX w., zwłaszcza w edycjach źródłowych. Był inicjatorem i koordynatorem różnych wielu projektów dokumentacyjnych. Autor licznych artykułów, komentarzy programowych, tekstów popularyzatorskich

