

WYJĄTKI

z pozostających dotąd w rękopiśmie części rozprawy
Józefa Elsnera, o metryczności i rytmiczności języka
Polskiego (*).

IV. OGÓLNE ZASADY PROZODY POD WZGLĘDEM MUZYCZNYM.

Opinionum commenta delet dies, naturae
judicium confirmat.


Cicero.


I. Zastosowanie do języka Polskiego.


W pierwszej części mojej rozprawy o metryczności i rytmiczności języka Polskiego udowodniłem, że skanzja,

(*) Pierwsza część tej rozprawy jeszcze w roku 1818 wydana w Warszawie na widok publiczny, mocne obudziła zajęcie w uczonych badaczach języka naszego. Treścią jej, jak wiadomo, jest okazanie zdolności mowy Polskiej do wszelkiego rodzaju wierszy miarowych, zdolności zaprzeczanej przez wielu, a raczej ograniczanej do niektórych miar tylko, zapewne dlatego że część 1sza nie rozwijała jeszcze dostatecznie przedmiotu, i raczej przygotowaniem do właściwej rozprawy nazywać się może. Pomysł autora, tworzenia wierszy miarowych Polskich, niezupełnie był nowym; ale rozwijanie go na zasadzie naturalnego iloczasu języka (długości zgłoski przedostatniej) ze względem na oratorski i filozoficzny akcent wyrazów i niezmiennie przy tym pomyśle obstawianie, zgodne z duchem języka i silne jednością zasady, są wyłączną pana Elsnera własnością.

to jest mierzenie wiersza Polskiego we względzie metrycznym czyli taktycznym według akcentu, chociaż tymczasem jako upiększenie wierszy podana, już przecie w samym muzykalnym względzie zawiera wątek, z którego przodziła języka Polskiego rozwinięta być może. Jakoż uważając każde pojedyncze słowo samo przez się, postrzeżemy, mając wzgląd na akcent, następujące tonokroki (miary, *pedes*, *Tonfüsse*) tonowania lub akcentowania grammatykalnego, językowi Polskiemu właściwe. Tak np. w wyrazie

dwuzgłoskowym *kochać* jest miara — ' — albo — ∪
Trochaeus 

w trójjzgłoskowym *spokoǳność* — ' — albo ∪ — ∪
Amphibrachys 

a w czteroǳgłoskowym *odzyśkaną* — — ' — albo ∪ ∪ — ∪
Paeon trzeci 

Gdy więc w Polskim języku akcent stanowi o różnicy zgłoszek w ich wymawianiu, a pod względem muzycznym (jakem to już wyżej powiedział), zawsze pewną długość z przyczyny *thesis* i *arsis* w samym takcie oznacza, wpły-

Jako muzyk z zawodu, nadał p. E. swój pracy, prócz językowej, i muzyczną barwę, okazując, wsparty na filozoficznem dwóch szlak pojmowaniu, potrzebę i korzyść poezyi miarowej i płynącą ztąd spójność obójga we wspólnym im żywiole, pomiarze rytmiczno-metrycznym. „Jak muzyka poetyczną co do treści, tak poezya muzyczną co do formy być winna” mówi autor, i dlatego rozprawa w rękopiśmie, zajmuje się melodyą i jej własnościami, bo między niemi znajduje się i ta zasada (trzecia u p. E.) „Tony co do ruchu i trwania w czasie, muszą mieć między sobą pewien porządek rytmiczno-taktyczny”; i ten przepis obowiązujący kompozytora (zasada piąta): „Kiedy melodya przeznaczoną jest do śpiewu, waga taktu odpowiadać powinna akcentowi języka w wyrazach.” Tegoto akcentu zastosowanie do poezyi, rozwija autor w podanym wypisie.

wa ztąd że każdy jednozgłoskowy wyraz może być obojętnym, to jest krótkim lub długim. Albowiem akcent grammatyczny na formie języka Polskiego oparty, w jednej zgłosce znajdować się nie może. Jednakowoż, ponieważ zgłoski w jakim bądź języku nie tylko różnią się co do trwania w czasie, ale i w tonowaniu niższém lub wyższém tworzącém akcent oratorski, zależny od pojęcia rzeczy i nadający wyrazom większą wybitność, przeto jednozgłoskowe wyrazy, można we względzie miary następującym sposobem uporządkować:

1. Długimi są:

- a) Rzeczowniki np. król, Bóg, pan, myśl, nie i t. p.
- b) Czasowniki np. czuć, dać, daj, grać i t. p.

2. Średniemi obojętnemi, to jest długimi lub krótkimi są:

- a) Zaimki np. ja, ty, ten, mój, i t. p.
- b) Przysłówki np. tam, tu, gdzie i t. p.
- c) Wykrzykniki np. ach, o, i t. p.

3. Krótkimi są:

- a) Przyimki np. przez, za, przed, nad i t. p.
- b) Spójniki np. gdy, iż, bo, i t. p.
- c) Przyrostki np. że, by, to, i t. p.
- d) Nijakie: się.

Rozumie się samo przez się, że kiedy przyimki np. przez, za i t. p. łączą się z jakim źródłosłowem np. bić, zabić; być, pobyt, odbyć; chód, obchód, odchód, pochód, przechód, przychód, rozchód, dochód, zachód, i t. p., tworząc przez to nowy wyraz w znaczeniu umysłowém, że wtenczas muszą przybierać to tonowanie, które z przyczyny filozoficznej (jak się to później okaże) wielozgłoskowe wyrazy mieć muszą, podług grammatycznego akcentu języka.

Ażebym się jaśniej wytłómaczył, okaże tę różnicę wyrazów jednozgłoskowych na przykładzie, ograniczając się na wyrazach jednozgłoskowych drugiego rzędu, które uważają się jako długie, gdy na nie pada akcent oratorski. Gdyby ktoś pobudzając kogo do odpowiedzi, wyrzucił się temi słowy: *łaję cię niesłusznie*, kompozytor muzyki stosownie do tego, czy na wyraz *cię*, należący do drugiego rzędu wyrazów jednozgłoskowych, pada lub nie akcent oratorski, mógłby dorabiając do słów powyższych muzykę, wyrazić je tonami raz $\frac{3}{4}$




drugi raz  albo $\frac{2}{4}$ 

Z tych przykładów oczywiście pokazuje się, że akcent oratorski padając na jaki wyraz, w tonowaniu jego czyni odmianę. Jakoż w pierwszym przykładzie muzycznym, ponieważ nie idzie o osobę poławianą ale o słusność naganę, wyraz *cię* stał się krótkim, jako akcentu oratorskiego niemający i kompozytor podłożył podzeń nótę mniej ważną w takcie. Przeciwnie w drugim wyrażeniu muzycznym, ponieważ właśnie na wyraz *cię* przypada akcent oratorski, gdyż tu idzie szczególnie o osobę którą poważono się łajać, wyraz *cię* uważa się jako zgłoska długa i ważną nótę dostaje.

Podłożywszy pod ten sam pomysł melodyjny inne wyrazy, w których na miejsce *cię* znajduje się wyraz trzeciego rzędu się np.



albo  widoczną jest rzeczą, że

wyrażenie muzyczne pierwsze samo tylko jest dobre; inne będą niezgrabne, bo z duchem wyrazów niezgodne.

Powyższe przykłady zdają się dość jasno dowodzić różnicy, jaka co do iloczasu między jednozgłoskowymi wyrazami zachodzi. Dlatego przestać mogę na tém com teraz mówię o ich krótkim lub długim wymawianiu, zwłaszcza że język Polski z przyczyn psychologicznych, nie oddala się w tej mierze od innych żyjących języków.

Ważniejsze jest mierzenie wyrazów dwu, trzy, cztero i więcej zgłoskowych, bo w nich koniecznie akcent języka znajdować się musi. Nim jednak do wykładu tej dalszej prozody przystąpię, uczynić piérwój muszę nader ważne uwagi dotyczące akcentu, powtarzając naprzód to pokrótce, com już w piérwszej części niniejszej rozprawy powiedział.

Trzy są rodzaje akcentów, ze względu na skandowanie i wyrażenie melodyjno-rytmiczne, które rozróżnić potrzeba. Piérwszy akcent jest oratorski; podnosi on najważniejszy w składni wyraz i w ustach deklamatora namiętnym go czyni, gdy go wymawia z pewną modulacją głosu, jako zawierający panujące w sensie uczucie. Drugi akcent, jest akcent języka; a trzeci, akcent słowny. Oba te akcenta najważniejszą zgłoskę wyrazu podnoszą, i właściwie grammatyczny akcent stanowią. Akcent ów grammatyczny wtenczas staje się akcentem języka, gdy najważniejszej zgłoski podniesienie, zasada się na samej budowie języka, jak to jest u Polaków. Akcentem zaś słownym nazywa się wtenczas, gdy podniesienie przypada na piérwotną zgłoskę, jak to jest u Niemców, albo téż na pewne tonowanie, jakiemu wyrazowi szczególniej właściwe, jak to w języku Włoskim i Rosyjskim powtarzamy. W językach więc, w których dobre wymawianie, prócz innych niezbędnych warunków, wymaga jeszcze zachowania grammatycznego ak-

centu, to jest jednego z wyżej wymienionych akcentów lub obydwóch; w tych mówię językach, samo już tonowanie pewnej zgłoski, zawiera skanzyę podług akcentu. Jakichkolwiek użyjemy wyrazów, byleśmy mieli pewny zamiar w ich układzie, skanzya ta stanie się metryczną czyli taktyczną. Albowiem tak mocniejsze jak słabsze tonowanie, łatwo się przemienia na długą i krótką zgłoskę, i w muzyce nieinaczej jak przez długość lub krótkość wyrażone być może. Ta prawda jasno wpływa z samej istoty taktu muzycznego.

Nadmienić tu wypada, że wszystkie języki Europejskie, w których metryczność pod względem muzycznym użytą być musi, jak w Niemieckim, albo używaną bywa jak we Włoskim, albo użytą być może, jak w Polskim języku, w porównaniu ze starożytnymi językami, są akcentowanemi, i tylko pod względem muzycznym są, że tak powiem, iloczynami. A zatem jak w pierwszej części niniejszej rozprawy mogliśmy to spostrzedz, tak i teraz w dalszym jej ciągu przekonamy się ze szczegółowego rozbioru, że wzgląd muzyczny, czyli jaśniej się tłómacząc, zasada taktu muzycznego polegająca na *thesis* i *arsis*, będzie dowodem prozodyi języka Polskiego, kiedy nadto uważymy, że przyczyna akcentu w wielozgłoskowych wyrazach jest filozoficzną, jak w jednozgłoskowych psychologiczną.

Zadziwiającą jest rzeczą, że wszyscy grammatycy Polscy o przyczynie tegoż akcentu zamilczają i tylko go prawie ze zwyczaju mówienia wyprowadzają, gdy przyczynę jego powinni by wywieść z formy języka, jako stannowiącą po większej części zewnętrzną jego piękność. J. Mroziński w swoich zasadach grammatyki języka Polskiego mówi: „że nie możemy mieć grammatyki Polskiej,

dopóki nie będzie poznana część filozoficzna języka naszego czyli jego wewnętrzna budowa." Zastanawiając się nad głównym prawidłem iloczasu Polskiego, przedłużania zgłoski przedostatniej, już w mojej rozprawie r. 1817 napisałem że „forma języka Polskiego przyczynę prawa penultymy zawierająca, w żaden sposób uszkodzoną być nie może; przez nią bowiem język Polski jako Polski, między Słowiańskimi się znamionuje, i ponieważ w niej po większej części znajduje się piękność i udoskonalenie, do których może jeszcze język co do prozody być zdolnym." Tę moją myśl z przyczyny filozoficznej powziętą, spodziewam się wyjaśnić następującymi spostrzeżeniami w przedmiocie grammatycznego akcentu języków.

W językach które w przypadkowaniu i czasowaniu nie potrzebują przedimków ani zaimków, zgłoska pierwotna czyli główna z tych samych psychologicznych przyczyn, które o krótkości lub długości wyrazów jednozgłoskowych stanowią, musi swoje pierwotne tonowanie utracić; sama bowiem już końcowa tak imion jak czasowników odmiana, wyraża stosunkowość idei czyli wyobrażenia w wyrazie, co szczególnie w rzeczownikach i czasownikach ma miejsce. Gdy więc w języku Niemieckim w wyrazie np. *Liebe*, długa zgłoska *Lie*, zachowuje także swój akcent w wyrażeniu: *der Liebe Sehnsucht* albo *Sehnsucht der*

Liebe, a w języku Polskim w wyrazie *miłość* długa zgłoska *mi* utraci swój akcent w wyrażeniu: *miłości żądza* albo *żądza miłości*, i przybiera go zgłoska *to* (bo w tym języku samo przypadkowanie już wyraża stosunkowość wyobrażenia w wyrazie); wtenczas w obudwu językach przyczyną tonowania jest zawsze akcent grammatyczny.

Istotnie, czyli ten akcent pada na zgłoskę pierwotną, czy położenie jego zależy od stosunkowości idei, którą nam w wyrazie skreślić przychodzi, zawsze to podług prawideł filozoficzno-grammatycznych na jedno wyjdzie, bo oba te wyżej wzmiankowane języki, różniąc się w środkach w tej mierze obranych, nie różnią się co do istoty rzeczy. Ztąd we względzie muzycznym zgłoski *Lie* i *mi* stanowić muszą pewną taktyczność, a przeto i we względzie iloczynowym także muszą być, jako pewna długość lub krótkość, nie tylko uznane ale i mierzone.


Jak wielkiej wagi jest to postrzeżenie w ogólności dla badaczy języków, a w szczególności dla ustalenia prozody jakiego języka, okaże się to później gdy przystąpię do mierzenia i uporządkowania wyrazów wielozgłoskowych. Że podaną wyżej uwagę, nastęrcza rzeczywiście akcent języka Polskiego, a nie sam tylko zwyczaj mówienia, dowodzi budowa języka Włoskiego. Ponieważ Włosi tak jak i Niemcy w przypadkowaniu nie mogą się obejść bez przedimka, przeto w językach Włoskim i Niemieckim tonowanie grammatyczne wcale się nie zmienia w rzeczowniku. Pierwotna zgłoska, będąc w pierwszym przypadku imienia np. *l'amore* czy to długą czy krótką, pozostaje taką i w innych przypadkach *del amore*, a *l'amore*, nawet wtenczas gdy imię skraca się w poezji np. *amor*. Przeciwnie, to grammatyczne tonowanie zmienia się w czasowniku (bo w języku Włoskim czasowanie nie wymaga bytności zaimka), *amo*, *amaro*, *amo*, *amaro*, a to z tych samych wyżej wymienionych powodów, dla których i w języku Polskim, końcowa czasowników odmiana, od potrzeby zaimków je uwalnia. Prawidło to zatem акцен-


tu języka Polskiego, że przedostatnia zgłoska we dwu, trzy i t. d. zgłoskowych wyrazach przedłużać się musi, wynika nie tylko ze zwyczaju mówienia przodków, lecz i z sensu grammatycznego, podobnie jak to w językach Włoskim i Niemieckim postrzegamy. Jak oż na akcencie jedynie pewną metryczność zasadzić można, bo tylko on nadaje zgłoskom istotną długość muzyczną w wyrazach dwu, trzy i t. d. zgłoskowych. Istotnie taka akcentowana zgłoska dobrą część taktu zajmuje, chociażby inna zgłoska, z przyczyny oratorskiego akcentu, nie tylko wyższe miała tonowanie, ale nadto większą w nótach wartość.

Któż nie uważał, że gdy samym dwuzgłoskowym wyrazem zapytujemy, niepodobna żadną miarą ostatnią tego wyrazu zgłoskę tak krótko wymówić, jak tego akcent, na pierwszą zgłoskę przypadający, wymaga? I owszem mimo akcentu języka, przyczyna psychologiczna do dłuższego wytrzymania téj ostatniej zgłoski nakłania, tak dalece, że naniętne pytający się mówcą lub aktor, na nią właśnie mieści pewne tonowanie. Ono, jakoby żądające odpowiedzi, drugiej (krótkiej) zgłosce pozorną nadaje długość. Rozbiierając następujące zapytanie przez figurę powtórzenia: *czy nie słyszysz? słyszysz?* nie można ostatniej zgłosce odmówić tego tonowania, o jakim mówię; $\cup \cup - - ? - ' ?$ co muzyk następującym

sposobem wyrazić musi:  Przez co
czy nie słyszysz? słyszysz?




druga nота w powtórzonym zapytaniu mając nie tylko wyższe lecz i dłuższe tonowanie, nadaje ostatniej zgłosce mniemaną długość, tak jednak że pierwsza zgłoska w takcie czyli w metrze zawsze zatrzymuje długość istotną jakiej się z grammatycznego akcentu domaga. Długość

ostatniej zgłoski, jakkolwiek ona mocniejszym tonowaniem słabiej taktu części (arsis) i przedłużeniem tonu wiele zyskuje, zawsze pozorną będzie w takcie, i kompozytor minąłby się z estetyczną prawdą, gdyby zamiast  słyszysz?



dekłamaował  sły szysz? Byłoby to nie już grzechem przeciw duchowi języka, ale przesadą, nie artystyczném zażyciem.

Na tę różnicę między akcentem grammatycznym a oratorskim, kompozytor zawsze winien zwracać uwagę i ciągle to mieć obecném w pamięci, że w językach akcent grammatyczny mających, akcent oratorski tylko wyrazom jednozgłoskowym drugiego rzędu może nadać długość rzeczywistą; wielozgłoskowym tylko sztuczną.

Z tego wynika że szóste prawidło w grammatyce ks. Kopczyńskiego, iż się ostatnia zgłoska wyrazu przedłuża, kiedy wołamy na odległego np. Janie, matko, do brodzieju, nie może być iloczynem. Piérwsze i najgłośniejsze prawidło iloczynowe języka Polskiego jest to, że w wyrazach wielozgłoskowych przedostatnia zgłoska jest długą. Że zatém prozodya czyli rozróżnienie muzyczne zgłosek pojedynczych w wyrazie, nie może być dowolnie wymyśloną ani naśladowaną, lecz sama przez się wyniknąć powinna z wymawiania zgodnego z duchem języka, tego istotnego warunku metryczności; prawidło to musi być zasadą wyprowadzenia dalszych iloczynowych prawideł języka Polskiego. Ale wprzód wypada tu uczynić niektóre uwagi nad materiałem metrycznym, ze szczególném zastosowaniem go do języka Polskiego.

Oprócz bowiem tonokroków: *trocheus* , *amphibrachys* , i *paeon trzeci* ,

które każdy mający ucho muzyczne mógł w języku Polskim postrzedz; poznać nadto trzeba wszystkie tonokroki stanowiące metryczny materiał, tak te które język Polski jeszcze przyjąć może, jak i te, które się przeciwnie być zdają pierwszemu iloczynowemu prawidłu. Jako muzyk, uwagi dotyczące prozody języka Polskiego sposobem muzycznym objaśniam i tłómaczę.

Miara czyli tonokrok znaczy w poezyi pewną liczbę zgłosek mających się do siebie stosunkowo w czasie. Zatem jako figura w czasie, tonokrok w poezyi jest prawie to samo, co krok w tańcu i takt pojedynczy w muzyce. W rozkładzie i tłómaczeniu kroków tańca zasada jest chód zwyczajny, w którym dwa wstępy czynią krok jeden. Wstępy takie mogą być albo równo mocne, czyli równe w czasie, — — , albo jeden wstęp może być mocniejszy drugi słabszy, to jest jeden więcej czasu zajmować jak drugi —  i t. d. Ztąd powiedzieliby można że miary w poezyi są niejako tańcem zgłosek. Słowem czém są wstępy i krok w tańcu, tém w poezyi są zgłoski i tonokroki, a w muzyce nóty i takt (*).

(*) Tu następuje w rękopiśmie ustęp drugi: Tłómaczenie tonokroków Greckich i Łacińskich sposobem muzycznym. Autor przechodząc wszelkie rodzaje metrów, dokładnie okazuje, jak rozlicznym sposobem w muzyce zastosować je można, i jedne drugimi zastąpić na zasadzie natury taktu muzycznego. Pokazując sposobność języka Polskiego do miar wszystkich i łatwość w zastosowaniu ich do muzyki, znosi poetów mniemanie o niepodobieństwie nagięcia mowy naszej do wszelkiego rodzaju wierszy miarowych, i mającemu objaśniać je swym sposobem kompozytorowi toruje drogę, o ile metryczność nasunąćby mu mogła trudności. Ustęp ten obchodzący zarówno poetów jak muzyków zmuszeni jesteśmy pominąć dla zbyt wielkiej rozciągłości jego.

3. Zasady prozody czyli iloczasu języka Polskiego.

Pierwsze i najgłówniejsze iloczynowe prawidło jest: że pospolicie zgłoska przedostatnia się przedłuża; jest zatem długą nietylko:


1) w pierwotnej formie wyrazów np. *cesarz*, *piękność*, *kochać*, lecz oraz,


2) w przemianie formy pierwotnej, jak czasowaniu i przypadkowaniu np. *cesarza*, *cesarzowi*, z *pięknościami*, *kochając*;


3) w wyrazach w których zaszła odmiana z innego powodu np. *cesarski*, *cesarzewicz*, *matuleńka*, *organy*, *organiscina* i t. p. W tym względzie język Polski podobny jest do Włoskiego, tak w rzeczowniku jak w przymiotniku np. *casa*, *casone*; *povero*, *poverino* i t. p.



Drugie prawidło. Ze względu na prawo penultymy w wielozgłoskowych wyrazach, licząc już od dwuzgłoskowych (w których akcent grammatyczny znajdować się musi) czy one pierwotne czy stosunkowe mają znaczenie; dodane do nich przyrostki malujące stosunek nie wyrażony w przypadkowaniu, czasowaniu i innej odmianie w samym wyrazie uskutecznionej, nie mogą przemieniać akcentu, to jest tego przycisku lub téj miary, którą stosownie do prawa penultymy z przyczyny filozoficzno-grammatycznej te wyrazy mieć powinny. Gdy więc wyraz dwuzgłoskowy, dla łączącego się z nim przyrostka staje się trójzgłoskowym, byłoby przeciw duchowi języka w takim złożonym wyrazie wymawiać zgłoskę przedostatnią z akcentem np. *gadajze*. Byłoby to nadużyciem


akcentu, przesadą penultymy, bo w podobnym wyrazie prawdziwą przedostatnią jest zgłoska pierwsza. Ta zaś 1) powinna zatrzymać swoje grammatyczne tonowanie; i mówić należy: *gȧdaj̇że, cḣcieliby, pȯwiedzno, dȯbrzeto.* 2) w wyrazach złożonych jakoto: *kȯłowrót, ṙymotwór, nȯwawieś, pi̇wowar, rẏbołów, i t. p.* pierwsza zgłoska także pozostaje długa, druga jest krótką, a trzecia otrzymuje znaczenie metryczne podług (wymienionych poprzednio) zasad dla wyrazów jednogłoskowych które są długie,—krótkie \cup lub wreszcie obojętne ψ , przeto:

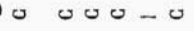

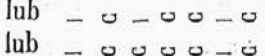
Daktylami ciężkimi będą wyrazy dwuzgłoskowe z jednym przyrostkiem: *gȧdaj̇że, bẏlebyś, ju̇trobym, pṙędzęj-
no,* i t. p. 



Peonami drugimi będą trójzgłoskowe wyrazy, mające przy sobie jaki przyrostek np. *sȧmemubym, cḣłopa-
ṁito* i t. p. 

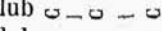
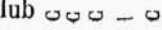
Peonami pierwszymi będą znowu dwuzgłoskowe wyrazy, lecz mające przy sobie aż dwa przyrostki np. *ju̇trobyṁto dȧleżeno* i t. p. 

Daktyle lekkie będą tworzyć wyrazy: *dȧwałeś, lėdwie-
co* i t. p.  albo  W miejsce podobnych daktylów może wierszopis lub kompozytor muzyki, stosownie do zamiaru kłaść amfimacery $\cup \cup \cup$, którymi istotnie są wyrazy *l̇utorośl, wi̇erszopis, Cȧrogród, sȧmo-
l̇ub,* i t. p. Z tego się pokazuje, że wyrazy złożone

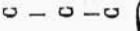

z dwóch wyrazów dwuzgłoskowych, lub z jednego trój-i jednego dwuzgłoskowego, i naodwrot, i t. p. 3) powinny swoje pierwotne tonowanie w złożeniu także zachować. Tak np. wyraz: *wiarogodny* będąc prawdziwym dytrochejem  nie może w pierwszej zgłosce grammatycznego akcentu utracić i w przypadkowaniu powinien się wymawiać *wiarogodnemu* a nie *wiarogodnemu*, co byłoby nadużyciem w tonowaniu. Ztąd jeszcze należy wymawiać *czerwonożółtawy*, *czerwonożółtawego*, albo *czerwonożółtawego*, a nie

	<i>czerwonożółtawy</i> ,	} ani <i>czerwonożółtawego</i> }
lub		
lub		
		

Inaczej się rzecz ma w cztero lub pięciozgłoskowym wyrazie nieskładanym np. *bolejący* który jest prawdziwym peonem trzecim  i który tylko sposobem sztucznym podług zamiaru poety lub kompozytora może być jako dytrochój w toku trochaicznym użyty  Dlatego też wyraz cztero- lub pięciozgłoskowy nieskładany przyjmuje w przypadkowaniu tonowanie właściwe pięcio-

zgłoskowym wyrazom np. <i>łitościwemu</i>	} }
lub 	
lub 	

tak jak w wyrazie pięciozgłoskowym: *zadowolony*

	} }
	
	

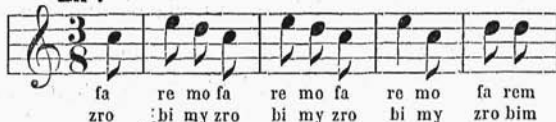
z przyczyny zasady czwartój, jak się zaraz pokaże.

Trzecie prawidło. Wyrazy trzy, cztero, pięciozgóskowe i t. d. które przez wyrzutnię (elizję) językowi właściwą tracąc zgłoskę ostatnią, stają się wyrazami dwutrój-czterozgóskowymi i t. d. powinny się z takim tonowaniem używać jak gdyby wyrzutnia nie miała w nich miejsca. W wyrazach bowiem tak skróconych, prawdziwą penultymą wypływającą z budowy języka, jest zgłoska ostatnia np. *będziem*, *uczon*, *winienem*, *pochwalon*, *zadowolon* i t. p. Zdaje się iż tu sama budowa języka przymusza mówiącego, do zatrzymania się na ostatniej zgłosce, to jest do wymówienia *jéj messa di voce* dla wskazania prawdziwej penultymy; ponieważ przez opuszczenie głoski *y* w ostatniej zgłosce wyrazu trój-czterozgóskowego, poprzedzająca zgłoska, która jako przedostatnia była już w tych wyrazach długa, przybiera jeszcze jedną głoskę. Następujące przykłady rzeczywiście tę prawdę potwierdzają. Tak mówi się *będziem* zamiast *będziemy*, *uczon* zam. *uczony*, *ulubion* zam. *ulubiony*, *zadowolon* zam. *zadowolony* i t. p.

Język Włoski, który w czasowniku ma podobną budowę jak język Polski, nie tylko pokazuje nam drogę do tego trzeciego prawidła, ale zarazem dowodzi że przestąpienie w takim razie prawa penultymy, jest uchybieniem przeciw grammatycznemu akcentowi języka. I tak, mówi się *andiamo*, *faremo*, a opuszczając ostatnią głoskę *o andiam*, *farem*. Rzecz ta tak dalece nie ulega wątpliwości, że gdyby kompozytor muzyki używając w całości jakiegokolwiek wyrazu: *faremo*, dla ożywienia chóru,

chciał na samym ostatku kończąc swój pomysł muzyczny deklamować: *fārem* zamiast *fārem*, jak to dotąd widzimy w muzyce Polskiej,

All^o.





wtedy Włosi, tak jak niegdyś Rzymianie, z równąby odrazą uczuli to uchybienie. Jak więc w języku Włoskim podobne uchybienie pochodzi z przekręcenia akcentu głównego, tak i w Polskim języku, nadweręża ono tenże akcent. Co większa, pozbawia ono jeszcze kompozytora równego toku, tak potrzebnego do niektórych wyrażań rytmicznych; gdy np. chcemy przez powtarzanie jednego słowa w muzyce, dać wyobrażenie biegu który nagle ustaje jak np. $\frac{3}{8}$ Zwa-


żywszy prócz tego że w takowem skracaniu wyrazów w pierwszej osobie liczby mnogiej, właśnie litera *m* będąca jój stałą oznaką, winna być w języku Polskim tak jak we Włoskim dobrze słyszana, a zatem należycie, dobitnie wymawiana, okaże się że prawidło trzecie oparte jest na duchu języka Polskiego.

Pod trzeciem prawidłem możnaby jeszcze następującą umieścić uwagę co do użycia zawieszenia, które nie tylko pod względem rozmaitości wyrażenia i składni, lecz i pod względem iloczynowym nawet na akcencie grammatycznym opartym, mogłoby językowi nowego metrycznego materiału dostarczyć. Wiadomo już, że zaimki np. *ja*, *ty* i t. p. należąc do wyrazów jednozgłoskowych drugiego rzędu, wtedy dopiero niewątpliwie są długiemi,

kiedy na nie pada akcent oratorski, a zatem że w takim razie w wymawianiu ich na miejscu pewne zahaczenie mowy, jak to na głoskach *m* i *s* postrzedz można w wyrażeniu *jām kochał*, albo *tyś kochał*, tém samém podobne zaimki powinny się używać jako długie. Na potwierdzenie tego postrzeżenia przytaczam jeszcze inne przykłady:

Jesteś *dobry* dysponděj 

Tys *dobry* amfibrachěj 

Dobrys sponděj 

Że zaś w wyrażeniu *jām kochał*, *tyś kochał* zgłoska *chał* jest także prawdziwą penultymą, a przeto w skandowaniu powinna być długą, więc przez to powstaje molossus jeżeli nie amfimer czyli kretyk. A tak:

ja kochałem, w zapytaniu będzie jam kochał?

ty kochałeś tyś kochał?

on kochał on kochał?

tak iż zgłoska pierwsza *ko* raz długo, drugi raz krótko wymawiana, oznaczałaby różnicę osoby mówiącej. Gdyby to moje postrzeżenie trafiło do przekonania znawców, którzy w przedmiocie języka wyrokować mogą, wtedy język Polski i pod tym względem miałby podobieństwo do Włoskiego. Wszak w nim akcentowanie właśnie ozna-

cza czas teraźniejszy lub przeszły. I tak *amo* znaczy kocham *amó* kochał. Zachodziłoby mówię podobieństwo w obu tych językach pod względem akcentu, gdyby w ta-

kim razie zgłoska *chał* w Polskim języku przeciągle się wymawiała. Lecz ostateczne w tej mierze rozstrzygnięcie zostawiam badaczom języka Polskiego. Nam niechaj będzie tymczasem dosyć na tém, że przez takowe skrócenia trójzgłoskowych wyrazów np. *będziemy*, *uczony* otrzymujemy jamb: *będziem*, *uczon*; że przez skrócenie czterozgłoskowych wyrazów tworzy się anapest: *pochwalon*, *wyniesiem*; że nakoniec skrócenie pięcizgłoskowych wyrazów daje paeon czwarty: *zadowolon*. Korzyść którą rząd język Polski pod względem metryczności a tém samém zewnętrznego wierszopistwa otrzymać zdoła, nie będzie tak małą jak się zdawać może. Gdy tym sposobem ustali się metryka naszej mowy, nie będzie nam potrzeba z tą skwapliwością poszukiwać w celu otrzymania kadencyi męzkiej, jednozgłoskowych wyrazów, które tak drapieżną monotonię dają dla ucha prawdziwie Polskiego. Albowiem tym sposobem w podobnym jambie i anapeście, zakończenie męzkie otrzymując pewne *portamento di voce*, nie będzie oczywiście obcém krasomowskiéj liczbie mowy Polskiej.

Przyłączam wyjątek z sześciogłosowego chóru, w którym podług trzeciego prawidła postępowałem, układając muzykę do wierszy następujących:

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

gdzie w deklamacyi nie uważałem wyrazu *pochwalon* jako amfibrach $\cup - \cup$ jak to w potocznej mowie słyszeć się daje, lecz jako anapest $\cup \cup -$, którym rzeczywiście jest ten wyraz.

Coro. Moderato.

Sopr. 1°



Sopr. 2°



Alto



Teno. 1°



Teno. 2°



Basso



Gdybyśmy tu wyraz *pochwalon* uważany zapewne jako trójzgłoskowy, choć właściwie nim nie jest, wymawiali ze zwyczajném tonowania nadużyciem, wtedy wszystkie powyższe cztery wiersze byłyby w równym toku trochaicznym. Lecz ja zapatrzwszy się na względ rozwinięty w trzecim prawidle, deklamowałem wiersz ostatni tak jakby to uczynił kompozytor Włoski. Albowiem chociaż podług wierszopistwa Włoskiego, poeta nie jest wcale obowiązany w liczeniu lub skandowaniu zgłosek wiersza, zważać na ich różnicę, ale tylko na ich pozycję w wierszu to jest cesurę, kompozytor przecież Włoski musi zawsze zachować w ułożeniu do nich muzyki, akcent grammatyczny. Na tém właśnie polega różnica muzyki do wierszy Włoskich, a muzyki do wierszy Francuzkich. Francuzi nawet tego akcentu nie zachowują, który wyrazom nadaje tryb rozkazujący, choć przezeń usiłują dowieść, że ich język posiada także akcent grammatyczny. Wszak Francuzcy kompozytorowie mogą podług upodobania, sposobem w mowie potocznej używanym, deklamować zarówno: *écoutez* jak *écoutez* albo *écoutez*, szczególnież zaś, gdy po takim wyrazie następuje jednozgłoskowy np. *écoutez donc*, *écoutez donc*, *écoutez donc*, a nawet *écoutez donc*. Czy możnaby w języku Włoskim, Niemieckim i Polskim w jednej arii tak dwojako deklamować, jak deklamował Berton w operze: *la Romance*?



lub czy możnaby w wyżej wspomnianych językach bez spostrzeżenia niewłaściwości, powtarzać raz po raz jeden i tenże sam wyraz z coraz odmienną prozodyą, jak to postrzegamy w operze Gulnara kompozycji Dalajraka:



L'a mour l'a mour ne peut se comman der
A mor a mor non po' si comman dare
Liebe, Liebe, kann nicht erzwungen sein
Miłość, miłość nie może być zmuszoną.

Nakoniec położwszy w ciągu metryczno-rytmicznego peryodu inne wyrazy pod ten rytmiczno-muzyczny pomysł: to jest peon czwarty, np.

każdyby musiał w kilkokrotnym powtórzeniu wszelki śpiew

każdyby musiał w kilkokrotnym powtórzeniu uczuć jeżeli nie jaką chropowatość, to przynajmniej naciąganie mowy do muzyki téj we względzie taktycznym. Jakoż, co innego jest wymawianie trzech zgłoszek w jednym wyrazie, a co innego trzech zgłoszek we dwóch lub trzech wyrazach, chociażby téż w najdelikatniejszym cieniowaniu. Gdybyśmy prócz tego w miejsce wiérsza:

Bądź pochwałon Boże wielki

położyli inny bez względu na rym (bo tu nam idzie o utrzymanie muzyczne rytmicznego pomysłu w wyżej okazanym chórce), np.

Niech wszelki śpiew wielbi Pana;

wtedy w dalszym ciągu melodyjnym, zabrakłoby mi jednej zgłoski w drugim wiérchu na przypadek, gdybym dla większej śpiewności lub dla dopięcia innego celu, w pierwszym wiérchu nie chciał użyć wyrazu w skróceniu: to jest *pochwałon*, ale w całości, to jest *pochwałony*.

Chcąc powyższemu brakowi zgłoski zaradzić, musiałbym drugi wiersz odmienić w sposób następujący:

ψ ψ
 Niech wszelki śpiew — niech wszelki śpiew, zamiast
 ψ ψ
 Bądź pochwalon — bądź pochwalon
 ψ ψ
 Niech wszelkie śpiewy wielbią Pana, zamiast
 ψ ψ
 Bądź pochwalony Boże wielki.

Ale taka zamiana mogłaby nieraz i w poezji i w muzyce być niewczesną.

Z tych tedy powodów trzecie правило nietylko ważną daje językowi korzyść prozodyjną, nietylko dostarcza poezji męzkich zakończeń tak we środku peryodów muzycznych jak i w ich zakończeniu, lecz co większa, zakończenia męskie zdołają przez nie, na podobieństwo innych języków a szczególnie Włoskiego, dostąpić gładkości i śpiewności (pewnego *portamento di voce*), które im tak wielce jest potrzebne.

Niech mi jeszcze wolno będzie w przedmiocie wyrzutni uczynić zapytanie, czyby nie można zamiast:

Czytano o muzyce rozprawę, albo
 Mówiono o otwarciu nowego teatru,
 mówić?

Czytan' o muzyce i t. d.
 Mówion' o otwarciu i t. d.

Tym sposobem możnaby, tak jak w innych językach a szczególnie we Włoskim (który nie pod jednym względem ma tyle podobieństwa do Polskiego), łagodzić rodzący się ze zbiegu samogłosek (jak np. mówiono o otwarciu) o, o, albo co gorsza: o, o, o, rozziw (hiatus). Przez takowe jego łagodzenie, deklamacya szczególnie wierszów mogłaby uzyskać nowy sposób wyrażenia.

Czwarte pravidło. W wyrazach więcej jak cztero-zgłosowych, zgłoski przed prawdziwą penultymą będące

są obojętne, i powinny się jedynie podług krasomówskiej liczby mowy akcentować, a tém samém mierzyć.

Wyjątek od tego pravidła czynią wyrazy złożone, które do pravidła drugiego należą. Na szczególną zaś uwagę zasługuje ta okoliczność, że co innego jest wyraz złożony, będący istotnie jednym wyrazem grammatycznym, a co innego wyraz z przyrostkiem uważany jako wyraz pojedynczy. W pierwszym razie, spojenie jest że tak powiem wyrazowém, w drugim jest ono konstrukcyjnym, do myśli całego peryodu należącym. Jakoż w pierwszym razie ta stosunkowość, którą jakie słowo złożone wyraża, tyczy się tylko jego znaczenia; w drugim zaś razie, to jest kiedy w skład jakiego wyrazu wchodzi przyrostek, odnosi się do konstrukcyi czyli myśli rozwiniętej w całym peryodzie, lub w jego części, w których wyraz mający pierwsze spojenie użytym został. Zatem wyrazy złożone, w których układzie dającym jedną całość wyraz przyczyniający się do złożenia kładzie się na samym ich początku, trzymać się muszą co do iloczasu głównego prawa penultymy. Wyrazy zaś złożone z wyrazu drugiego rzędu np. *na, do* i wyrazu przyczyniającego się do złożenia, będą miały iloczas podług drugiej zasady.

Z powyższej uwagi wypływa że np. wyraz *cudotwór* nie może być żadną miarą daktylem — $\cup \cup$ jak to mniemał Nowaczyński, chcąc przynajmniej podobnych trójzgłoskowych wyrazów wymawianie przybliżyć do tonowania Słowiańskiego, a za nim ile mi się zdaje i Kopczyński (1).




(1) Nie od rzeczy tu będzie uczynić uwagę, że oprócz ogólnego tonowania które każdemu dyalektowi Słowiańskiemu jest właściwém, daje się jeszcze postrzegać i szczegółowe. I tak, jak w Polskim języku niektóre wyrazy trójzgłoskowe będące amfibrachami $\cup - \cup$, przyjmują tonowanie bracheja i antibracheja: $\cup - -$ i $- - \cup$, czego już dowiodłem, tak i Czech słowo trójzgło-

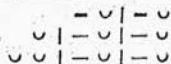
Przyczynę tego łatwo można naznaczyć. Wszakże w powyższym wyrazie nie wyraz *twór* do wyrazu *cudo*, lecz rzeczywiście wyraz *cudo* do wyrazu *twór* został przyłączony, bo w całym wyrazie *cudotwór* nie idzie o oznaczenie jakości cudu, ale o wskazanie jakości tworu. Zatem zgłoska *twór* będąc głównym punktem idei, jaką ten wyraz złożony wyobraża, musi być koniecznie z przyczyny psychologicznej i filozoficznej długa. Że zaś w złożonym wyrazie *cudotwór*, zgłoska *twór* istotnie jest główną, przekonywamy się rozbierając go na pierwiastki *cudo* zamiast *cudowny* i *twór*. Na zapytanie, co za *twór*? możemy zamiast *cudowny* odpowiedzieć *cudotwór*, zamykając rzecz i przymiot w jednym wyrazie. Że zgłoska *twór* istotnie jest długa i to jeszcze dowodzi, że w przypadkowaniu wyrazu *cudotwór* nie *cudo* lecz *twór* się odmienia.

Uwagi te zastosować można i do czasowników np. *trwać* *wytrwać*, *trzymać* *wytrzymać* i t. p. Język Polski w tym względzie podobny jest do innych języków żyjących. W Niemieckim np. *Bäckerbrodt* znaczy chleb piekarski, to jest pieczony u piekarza, a *Brodibäcker* znaczy piekarz. Podobnie w Polskim języku *Gryzostaw* oznacza człowieka sławnego ze zgryzot, którego wszystko martwi; *Stawogryz*, zgryzionego sławą, którego to gryzie, że inny ma sławę.

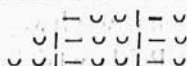
skowe wymawia nie tylko jak ciężki daktyl: — — — lecz także jak lekki: ϕ — — albo — — ϕ , czyli jak amfimer zmniejszonej miary; tak i Rosyjanin wymawiając podobne słowo jak amfimer, wymawia je niekiedy, zwłaszcza w wyrażeniu namiętném, jak anapest. Następująca tabliczka wystawia to postrzeżenie na przykładzie.

Polak wymawia	$\left\{ \begin{array}{l} \bar{\phi} - \bar{\phi} \\ \phi - \phi \\ \bar{\phi} - \bar{\phi} \\ \phi - \phi \end{array} \right\}$	Czech	$\left\{ \begin{array}{l} \bar{\phi} - \bar{\phi} \\ \phi - \phi \\ \bar{\phi} - \bar{\phi} \\ \phi - \phi \end{array} \right\}$	Rosyjanin	$\left\{ \begin{array}{l} \phi - \phi \\ \bar{\phi} - \bar{\phi} \\ \phi - \phi \\ \bar{\phi} - \bar{\phi} \end{array} \right\}$
	miłował		miłował		miłował
	miłował		miłował		miłował
	miłował		miłował		miłował
	miłował		miłował		miłował

Liczba krasomowska mowy Polskiej objawia się w ogólności w trocheju — , amfibrachu —  i w peonie trzecim — , a w szczególności w zakończeniu trochaicznym:



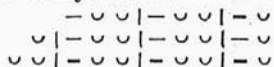
w zakończeniu adonicznym:




w zakończeniu sáficoznym:





jako też w daktylicznym:





Własność ta prozodyjna już się widocznie okazuje na pięciozgłoskowych wyrazach np. *zadowolony*, bo mówić można



równie: *zadowolony* 



jak: *zadowolony* 

albo: *zadowolony* 

Używszy przeto wyrazów pięciozgłoskowych sposobem skróconym, to jest z opuszczeniem ostatniej samogłoski, czyli co na jedno wyjdzie, używszy wyrazów pięcio- jak o cztero- zgłoskowych, otrzymamy stosownie do zamiaru wierszopisa lub kompozytora:

choryjamb —  
zadowolony

dyjamb —  
zadowolony

i paeon czwarty —  
zadowolony

Tak więc język Polski przy zachowaniu nawet prawdziwej swój penultymy, właśnie przez nią posiada i te tonokroki, których mu się zdawało braknąć, a ilość ich podług wyłożonych przeze mnie zasad, aż nadto wystarcza do pisania wierszy metryczno-rytmicznych, jak o tém w oddziale drugim części drugiej będziemy mieli sposobność jeszcze lepiej się przekonać.

Ta dogodność metryczna wypływająca z téj czwartéj zasady, przez którą język Polski właściwą sobie do wierszy miarowych otrzymuje zdolność, potwierdza się i urozmaica w wyrazach sześćcio i siedmio zgłoskowych, jakkolwiek rzadko się one używają np.

—	o	o	o	—	o
o	—	o	o	—	o
o	o	—	o	—	o
o	o	o	o	—	o
—	o	—	o	—	o

zadowolonego

Cztery te iloczasowe prawidła, które się w prawie penultymy łącząc, mają tém samém filozoficzny między sobą związek, dostatecznymi są do ustalenia prozody Polskiej ze względu na wiersze miarowe. Wszystkie inne podane z innych języków, lub z innych przyczyn czerpane, są tylko sztuczne, naciągane, a zatem jako niewydobyte z ducha języka Polskiego mniej są potrzebne kompozytorowi muzyki, obeznanemu że tak powiem z estetycznym materiałem swój sztuki. Dlatego przestać mogę na podanych uwagach, oczekując szczęśliwego piora poety, który przykładami swemi najlepiej zdoła postrzeżenia moje wyjaśnić i upowszechnić.

