

Wojciech Biedroń

Instrumentarium muzyczne Jędrzeja Morsztyna

Język Artystyczny 4, 45-55

1986

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Instrumentarium muzyczne Jędrzeja Morsztyna¹

„Trąba nie ma w sobie nic pieśzcotliwego, chrapliwie i strasznie brzmi, na trwogę raczej niż na taniec”; „Powstań sławo moja, powstań arfo i cytaro, powstanę na zorzy”; „Jak zając bębna, tak rad tego słucha”.

Zacytowane fragmenty, a oprócz nich związki takie, jak *arfa Dawidowa* czy *trąba jerychońska* są reprezentatywne dla sposobów funkcjonowania nazw instrumentów muzycznych w tekstach staropolskich. Obserwacje statystyczne, którym posłużyły za podstawę słowniki: staropolski, polszczyzny XVI wieku oraz słownik Lindego wykazały zdecydowaną przewagę tekstów biblijnych wśród tych, które zawierają rzeczowniki typu *bęben*, *trąba*, *harfa* itp. w różnych formach gramatycznych. Autorzy staropolscy używali ich:

1) w celu nazwania konkretnego instrumentu bądź klasy instrumentów, w każdym razie w znaczeniu podstawowym, powiedzmy w funkcji słownikowej (por. przykład 1);

2) jako metafory, a więc, powiedzmy, w funkcji metaforycznej — warto podkreślić, że w grę wchodzi tu przeważnie wyrazy usunięte z pola semantycznego słowa *grać* (por. przykład 2) — tu głównie *lutnia* i *harfa* oznaczające twórczość lub sławę poetycką (ok. 76%);

3) w funkcji podstawy porównania (por. przykład 3);

4) w funkcji frazeologicznej (por. zacytowane związki).

¹ Powstanie tego eseju zawdzięczam nieodżałowanej pamięci Pani Profesor Ewie Ostrowskiej.

W pewien sposób pokrewne naszym zainteresowaniom są badania Z. Szydłowskiej-Ceglowej (por. jej rozważania na temat nazewnictwa muzycznego publikowane w „Pamiętniku Literackim”). W połowie 1977 r. ukazała się w księgarniach jej praca pt. *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*. Z pewną satysfakcją zauważamy zgodność naszych obserwacji zawartych we wstępie, zwłaszcza zaś poczynionych na materiale słownikowym, z tezami Ceglowej.

Romantyzm szeroko rozwinął wyodrębnioną z funkcji metaforycznej funkcję symboliczną (np. harfa z *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego), a czasy późniejsze wzbogaciły wprowadzoną typologię o:

1) funkcję paraboliczną; dobrym przykładem są tutaj flety z wierszy Tadeusza Nowaka: *Głuchoniemi* i *Psalm wigilijny*, o których pisała już Ewa Ostrowska²;

2) funkcję słowa-klucza reprezentowaną obficie np. w poezji Gałczyńskiego.

Pozostając w kręgu zainteresowania sposobami posługiwania się znakami instrumentów muzycznych, zwracam uwagę na odnośne przykłady ikonograficzne. Przeglądu dokonuję celowo na płaszczyźnie zjawisk artystycznych funkcjonujących w kulturze europejskiej.

Proponuję trychotomię:

1. Funkcja analogiczna do wprowadzonej do materiału literackiego funkcji słownikowej — idealnym przykładem byłby obraz Pablo Picassa *Skrzypce* (1913), gdzie instrument jest jedynym przedmiotem zainteresowania artysty i odbiorcy. Jednak, nie wybiegając wprzód wobec epoki baroku, odnajdujemy przecież — choćby liczne martwe natury z instrumentami, gdzie wizerunek instrumentu nie informuje nas o niczym więcej, jak tylko o istnieniu tegoż instrumentu. Podobnie pozbawiona semantycznej redundancji jest np. wiolonczela, na której gra dziewczyna z obrazu Gerarda Terborcha *Koncert*.

2. Funkcja atrybutu — spełnia ją harfa w dłoniach Dawida (właśnie po owej harfie poznajemy, że o Dawida tu chodzi) z polichromii kościoła w Trzebnicy³, bębenek trzymany przez okrętowego muzyka z obrazu Williama Hogartha, który przedstawia posiłek kapitana statku, czy skrzypce (altówka?) umieszczone na płótnie przez portrecistę Jeana-Philippe'a Rameau (instrument jest atrybutem muzyka-kompozytora).

3. Funkcja alegoryczno-symboliczna — reprezentowana jest najliczniej. Nawet dość pobieżna znajomość dzieł Hieronima Boscha upoważnia do konstatacji wielu przykładów użycia wizerunku instrumentu w roli symbolu rozkoszy, miłości, potępienia..., podobnie symboliczny sens ma lutnia w dłoniach jednego z mężczyzn, partnerów dwu nagich niewiast z obrazu Giorgiona *Koncert*. Stephan Lochner tworząc gotycką *Madonnę krzewu różanego* usadowił ją pośrodku kręgu aniołów grają-

² E. Ostrowska: *Komentarz językoznawczy do wiersza Tadeusza Nowaka „Głuchoniemi”*, „*Język Polski*” 1977, z. 3.

³ Reprodukcję tego fresku zamieszcza w swym bogatym materiale ilustracyjnym J. Le Goff (*Kultura średniowieczna Europy*), jednak moja interpretacja odbiega nieco od tej, jaką proponuje francuski uczoney. Le Goff zwraca uwagę, że na omawianej polichromii Dawid gra dla Betsabe i na tej podstawie rozpoznaje motyw muzyki świeckiej, bo miłosnej.

cych na lutniach, regale i harfie; ów anielski koncert jest alegorią bożej chwały. Holbein mł. namalował swych *Ambasadorów* w otoczeniu licznych przedmiotów, będących alegoriami sztuk wyzwolonych — globusa, otwartej księgi, przyrządów astronomicznych..., jest tam też lutnia.

Artyści barokowi w porównaniu ze swymi poprzednikami zaczynają zwracać uwagę na coraz więcej instrumentów — „tradycyjny” zestaw: lutnia, harfa, flet w scenach pastoralnych, czasami pozytyw lub regał zostaje rozbudowany do rozmiarów niemalże pełnego składu współczesnej orkiestry dworskiej. I właśnie barok, jak się wydaje, zaczyna dostrzegać uroki „słownikowego” użycia wizerunku instrumentu. Taki stan był naturalną konsekwencją niespotykanego ani wcześniej, ani chyba później, klimatu muzycznego epoki, kultury muzyki, w końcu rozwoju form i możliwości wykonawczych.

Ferment rozpoczęły w latach osiemdziesiątych XVI wieku nie kończące się dysputy wiedzione w domach Bardich i Corsich. Uczestniczyli w nich m. in. Gallilei, Peri, Strozzi. Celem było znalezienie możliwości wskrzeszenia tragedii greckiej na tle muzyki. Liczba zachowanych oryginalnych greckich tekstów muzycznych była śmiesznie mała, a w dodatku nikt nie potrafił ich odczytać, dlatego należało podjąć samodzielne próby. Pierwszym krokiem było zrezygnowanie z polifonii; był to krok śladem Platonowego rozumienia muzyki jako hierarchicznego układu trzech komponentów — słowa, rytmu i tonu. A zatem, aby uniknąć zniekształceń słowa, porzucono polifonię na rzecz monodii akompaniowanej, czyli śpiewu solowego z akompaniamentem. I to już był zarodek opery. Na gruncie zaś instrumentalistyki odpowiednikiem monodii akompaniowanej stała się wszechwładna technika *basso continuo*. Nowe techniki zmuszały twórców (a byli wśród nich tacy, jak Claudiusz Monteverdi, Pierre Couperin, Henry Purcell, Salomone Rossi, Jean Philippe Rameau, Francesco Scarlatti, Fryderyk Haendel, Jan Sebastian Bach i in.) do poszukiwań gatunkowych (powstały — wariacja, kantata, oratorium, *canzona*, suita orkiestrowa, *concerto grosso*, koncert solowy, dojrzałe kompozycje organowe i klawesynowe) oraz poszukiwań na gruncie możliwości wykonawczych. Chodziło o zwiększenie elastyczności dynamicznej — od *pianissimo* do *fortissimo* — i dlatego zrezygnowano z wielu instrumentów obojowych, wprowadzając w zamian strunowe, a głównie smyczkowe. Powstała cała rodzina skrzypiec⁴: altówka (zwana violettą, quintą), wiolonczela (*viola da spalla*), kontrabas, *viola d'amore*, *viola pomposa* i baryton; inne strunowe — arcyłutnia, cytra i gitara, dęte — flet, obój,

⁴ O jednym z poprzedników skrzypiec, *polische Geigen*, Preatorius pisze: „zwane tak dlatego, że z Polski pochodzą albo dlatego, że znajdują się tam wyborni artyści grający na tym instrumencie”.

trąbki suwakowe (poprzedniczki późniejszych pużonów) i organy. Niezmierną popularność zyskał klawesyn — choćby przez częste sięganie po niego przy realizacjach *basso continuo*.

Muzyka polskiego baroku zasługuje w tym miejscu na uwagę przede wszystkim dlatego, że wchłaniała nowości z niespotykaną szybkością — rozwój muzyki polskiej był na dobrą sprawę synchroniczny z rozwojem muzyki włoskiej. Początki *stile nuovo* w wokalistyce sięgają roku 1582, kiedy kapelmistrz królewski Krzysztof Klabon śpiewał solo z towarzyszeniem lutni epinikion na cześć zwycięskiego Batorego. Pierwszym utworem *basso continuo*, u nas zwanym basem cyfrowanym lub partyturą, było alleluja Konstancji Rakuskiej (siostry Anny, żony Zygmunta III) i kapelmistrza Aspirillo Pacellego z 1605 roku. W latach dwudziestych XVII wieku działał już na dworze Lubomirskich włoski teatr operowy. W 1633 roku — po objęciu tronu przez Władysława IV — powstała sala teatralna na zamku królewskim. Operą inaugurującą działalność sceny była *La fame reale* polskiego kompozytora Piotra Elera⁵.

Krąg oddziaływania muzyki ogniskował się wokół dworów i pewnie można by twierdzić, że Morsztyn, mieszkaniec najprzedniejszych domów Polski i Europy (np. Lubomirskich, wspomnianych już właścicieli pierwszego u nas magnackiego teatru operowego), był mu poddany jako dworzanie — ku ucieście, i jako poeta — ku pobudzeniu wyobraźni, czerpaniu tematów i poetyckich rekwizytów. Nasuwa się pytanie: czy przedstawiony w koniecznym skrócie i trywializacji rozwój struktur muzycznych oraz mniej lub bardziej świadoma percepcja tego procesu są odzwierciedlone w twórczości poety-Polaka z urodzenia, a Europejczyka z wyboru — Jędrzeja Morsztyna? Poszukajmy odpowiedzi przez analizę poetyckich tekstów zawierających leksykalne wykładniki zainteresowania muzyką — prześledźmy, jak Morsztyn używa nazw instrumentów muzycznych.

Na wstępie wypada zaznaczyć, że Morsztynowe instrumentarium muzyczne nie przedstawia się wcale tak imponująco, jak owo rzeczywiste, zrewolucjonizowane przez kompozytorów i konstruktorów barokowych lub choćby to, które widzimy na płótnach współczesnych mistrzów. *Kanikuła*, *Lutniej księgi pierwsza i wtóra*, *Wiersze okolicznościowe* i *Hieroglify* zawierają około czterdziestu interesujących nas wyrazów. Najczęściej występuje *lutnia* — 26 przykładów, następnie *skrzypce* (*skrzyp-*

⁵ Co referują: J. Opieński: *Dzieje muzyki powszechnej*. Kraków 1912; J. Reiss: *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*; tenże: *Historia muzyki w zarysie*. Kraków 1921; C. Sachs; *Historia instrumentów muzycznych*. Warszawa 1975; *Historia muzyki powszechnej*. Warszawa 1963.

ki) — 5 przykładów, później zaś *organy, lira, trąba i multanki*. Morsztyn jest powściągliwy. Warto również zauważyć, iż pomieszcza jednak stosunkowo często *skrzypce*, instrument nowy i — modny, w sprawach muzyki nie jest on dyletantem — pierwszy z brzegu przykład: w wierszu *Na Pawła pisze o pazurach jak do lutnie*, czym mimochodem, zdradza znajomość techniki gry na instrumencie.

Już sam tytuł wiersza — *Serenada* wprowadza czytelnika w sytuację liryczną: jest noc, *skrzydły okrył sen słodkimi ziemię*, tylko mówiący zasnąć nie może — jest zakochany. Miłość każe mu stroić w wieńce drzwi ukochanej, śpiewać lub grać na skrzypcach, w końcu zaś wyrazić swe pożądanie wprost. Poeta pisze:

Alboć sen słodzę śpiewaczemi głosy,
Albo skrzypkami, choć się boją rosy⁶.

Nie ulega wątpliwości: mamy do czynienia z funkcją słownikową wyrazu; łatwo dostrzec też pewien poetycki realizm wynikający ze znajomości zagadnień muzycznych: Morsztyn wie, że „skrzypki boją się rosy” równie dobrze, jak współczesny nam Tadeusz Nowak piszący w swych *Półbaśniach* o chorobach skrzypiec.

Inaczej nieco czytamy o skrzypcach w wierszu pt. *Dobra myśl*. Jest to pochwała „napoju Bachowego” i od początku wprowadza nastrój bez troskiew zabawy (Noe, Bachus, Aleksander piją tu wino, zbywszy się trudów i niewygód świetnych czynów), wśród której *Każcie nam w skrzypki różnąc a my dokoła/Wypocim sobie zatrudzone czoła*. Poetę interesuje muzyka skrzypiec i dlatego używa wyrazu *skrzypki* — słownikowo, trudno jednak twierdzić, że użycie to jest identyczne z użyciem w *Serenadzie*. Tam mieliśmy dwa alternatywne dopełnienia dalsze: *głosy* i *skrzypki*, obydwie traktowane przez poetę tak samo poważnie, co podkreśla dodatkowymi predykacjami — *głosy są śpiewne, skrzypki zaś boją się rosy*. Uwaga czytelnika koncentrowana jest na śpiewie właśnie i grze na skrzypcach. *Dobra myśl* wprowadza sytuację odmienną. W cytowanym *Każcie nam w skrzypki różnąc, a my dokoła/Wypocim sobie zatrudzone czoła* odczytujemy taką intencję piszącego: ponieważ chcemy tańczyć, więc nam zagrajcie. *Skrzypce* są tu raczej synekdochą na zasadzie *pars pro toto* — idzie tu raczej o muzykę trochę bardziej „w ogóle” niż o muzykę skrzypiec.

Omówione zagadnienie rozszerza wiersz pt. *Wiejski żywot*. Tekst jest zbudowany wedle schematu:

⁶ Teksty Morsztyna cytuję za: *Poezje oryginalne i tłumaczone*, Warszawa 1883.

apostrofa	— opis	— apostrofa	— opis	— apostrofa
wołacz:	podmiot:	wołacz:	podmiot:	wołacz:
<i>Kasiu!</i>	<i>oni</i>	<i>Ty!</i>	<i>on</i>	<i>Jago!</i>
	życie wiejskie przed potopem		życie wiejskie wspólnie	

W ustępie opisującym żywot wiejski znajdujemy dwa ciekawe zdania: *Ten przy skaczących po trawie barankach / Gra na multankach i Tamten na skrzypkach, na imię swej kumy, / Wyrzyna dumy*. Zwraca uwagę paralelizm składniowo-semantyczny tych odległych o kilka linijek zdań. Zdanie pierwsze kończy zwrotkę:

Ten piosnki śpiewa i wieśniackie wiersze;
 Ten wianki wije i z sitowia wiersze;
 Ten przy skaczących po trawie barankach,
 Gra na multankach.

Zdanie drugie jest z kolei zapowiedzią zwrotki:

Tamten na skrzypkach na imię swej kumy,
 Wyrzyna dumy.

A dokończywszy dorocznej roboty,
 Skoczy i w taniec, zrzuciwszy choboty,
 I szczerze myśli po dobrym obrzynku
 O odpoczynku

Strukturalne podobieństwo wyróżnionych zdań jest nieprzypadkowe. W obydwu wypadkach wykorzystany jest motyw gry na instrumentach, których nazwy są tu użyte słownikowo, motyw będący sygnałem sielskości, budujący nastrój ludyczny utworu. Zbieżność reakcji odbiorczych w obydwu zacytowanych fragmentach jest m. in. programowana przez zbieżność konstrukcji składniowych.

Zdecydowanie ciekawszy jest pierwszy z przytoczonych przykładów. Spójrzmy np. na zakończenie pierwszego i drugiego wersu — występują tam wyrazy i identycznym brzmieniem: *wiersze, wiersze*, jednak o różnym znaczeniu. Nom. sing. pierwszego jest — *wiersz*, drugiego zaś *wiersza*, to jest 'jekowaty kosz używany do łowienia ryb, raków i ptaków'. W dalszych dwóch wersach, odnoszących się właśnie do gry na multankach, napotykamy się wyraźną eufonię: *Ten przy skaczących po trawie barankach / Gra na multankach*. Samogłoska *a* powtarza się tu dziewięć razy, podczas gdy w poprzednich dwu wersach, dłuższych przecież, zaledwie cztery razy; jednocześnie jest ograniczenie częstości występowania samogłoski *e*: wers pierwszy i drugi — 10 razy, wers trzeci i czwarty

— 2 razy. Nasuwa się wniosek, że ta eufoniczność ma być środkiem onomatopieczności.

Zmieńmy pole zainteresowań. Metapoetyckość wiersza *Do Muz*, rozpoczynającego tom *Kanikuła*, eliminuje możliwość słownikowego użycia wyrazu *lutnia* w zdaniu: *Nastroję lutnią w pisorymskie głosy*. Sytuacja nie jest jednak od razu jasna. Morsztyn wprowadza tu mieszanekę muzyczności — czynność strojenia lutni, która narzuca interpretację słownikową, i poetyckości — *pisorymskie głosy*, sugerującą metaforyczność *lutni*. Taka jest pierwsza sugestia. Powtórne lub uważniejsze odczytanie zdania pozwala spostrzec, że motyw poetycki przeważa — fraza *w pisorymskie głosy*, odnosząca się do *lutni*, jest przecież celem czynności strojenia. Nie tylko *lutnia*, ale też *nastroję* jest użyte metaforycznie. Zwróćmy uwagę na swego rodzaju metatekstowość, czy raczej „metametaforyczność” zdania *Nastroję lutnią w pisorymskie głosy*. Idzie właśnie o słowo *nastroję*, na którego przykładzie możemy zaobserwować jeden z mechanizmów metaforyzacji. Mianowicie: pierwsze wrażenie referencjalności użycia zmienia metaforyczne użycie członu semantycznie nadrzędnego.

Śledźmy dalej dzieje *lutni*. List dedykacyjny *Do JMści Pana Łukasza ze Bnina Opalińskiego Marszałka Nadwornego Koronnego* otwiera *Lutniej księgę pierwszą*. To wiersz bardzo umuzyczniony: co chwilę *chóry, struny, tablatury, stroje, skrzypce*, a *lutni* — wprost zatrzęsienie. Nie jest to jednak wiersz o muzyce — jeżeli chór, to sejmowych krzykaczy, jeżeli ktoś gra, to tak, jak kto inny nastroił instrument, jeżeli ktoś śpiewa, to — póki mu głosu staje. *Lutnia* zaś:

Przesyłam ci, Marszałku Lutnią po kołędzie,
Lubo się strojną będzie zdała lub nie będzie.

Przy twym Maćku i też moja lutnia się ozowie.
Ale nie wiem, jeśli się z twą muzyką zgodzi,
Bo twoja tablatura niższym kluczem chodzi.

Patresy twe osobnej są pełne nauki,
Nie znajdziesz w nich na skrzypki i lutennej sztuki.

Albo, gdy się twa lutnia w powagę nastroi,
Przypomni tym wiekom, co śpiewano w Troi.

A moja lutnia dołem.

Na uwagę zasługuje fakt, że — jak wskazuje kontekst — większość z przytoczonych przykładów mieści się w polu znaczeniowym słowa *grać*, a przecież — nie o muzykę tu idzie. Mamy do czynienia z subtelniejszą niż w poprzednim przykładzie funkcją metaforyczną *lutni*.

Swoista sytuacja listu pozwala na wpisanie w tekst odbiorcy. Tak też jest tutaj; pierwsze zdanie brzmi: *Przesyłam ci, Marszałku Lutnią po kołędzie*. Podmiotem jest *ja*, mówiące do *Marszałka o Lutni*. Następny wers dorzuca dodatkowe informacje: *Luboć się strojną będzie zdała lub nie będzie* i dodatkowe argumenty przemawiające za użyciem słownikowym. Trzeci wers utwierdza czytelnika w przekonaniu: *Wiesz, że od nas daleko po struny do Rzymu*. Czwarty zaś — zaskakuje: *I że siła potrzeba do strojnego rymu*. Czytelnik traci jasność widzenia, już wie, że Morsztyn nie posługuje się znaczeniem literalnym wyrazów, nie wie tylko, czy chodzi o *lutnię*, czy o *rymy*. Stosunek między funkcją wyrazu *lutnia* a funkcją wyrazu *rymy* jest bez wątpienia ekwipolentny: jeżeli *lutnia* występuje w funkcji słownikowej, to *rymy* w funkcji metaforycznej i *vice versa*. Jeżeli bowiem *lutnia* jest 'szarpanym instrumentem strunowym w kształcie gruszki', to *rymy* nie mogą być 'zgodnością brzmienia określonych klauzul w wierszu' i odwrotnie. Nie wyjaśniają sytuacji dalsze słowa też *moja lutnia się ozowie*; co prawda Morsztyn jest poetą i dokumentuje to, wypowiadając się przy użyciu wiersza, jednak jako autor listu jawi się muzykiem i posługuje się fachową terminologią. *Moja lutnia* może więc być metaforyczną *lutnią* poety bądź literalną *lutnią* muzyka z rzeczywistości literackiej tekstu. Wątpliwości można by mnożyć i, opierając się wyłącznie na tekście, stracić wiarę w ostateczne ich rozwiązanie. Należy popatrzeć z innego punktu: Wiersz *Do Łukasza Opalińskiego* jest listem dedykacyjnym, otwierającym cykl pod tytułem *Lutnia*, jest poniekąd tekstem o tekście, jest też listem, w który wpisane są obie zainteresowane osoby — *ja*, Jędrzej Morsztyn, i *ty* — Łukasz Opaliński. Pozwala to na skorzystanie z wiadomości biograficznych — jest to list poety lirycznego do poety politycznego, przy czym obydwaj zajmują się polityką. Zainteresowania literackie i polityczne z pewnością wyprzedzają ich zainteresowania muzyczne. List jest motywacją ofiarowania *Lutni* — może więc liryk orientujący się świetnie w polityce przekonuje polityka o pożytkach płynących ze spojrzenia lirycznego? W świetle metatekstowości wiersza i jego epistolarnej natury — metaforyczność *lutni* nie budzi wątpliwości.

Po tym spostrzeżeniu możemy z czystym sumieniem przejść do porządku nad metaforyczną funkcją wyrazu *lutnia* w tekstach: *Do czytelnika*, *Do tegoż*, *Do panny*, *Do swoich książek* — wszystko z *Lutniej księgi pierwszej*, a dalej — list dedykacyjny *Lutniej księgi drugiej* do Lubomirskiej i *Gadka 8 z Heroglifik*. Nie spotka nas tam nic nowego. Zaskakuje natomiast po trosze wiersz *Oddając lutnią*, wprowadzający funkcję słownikową *lutni*. Podmiot liryczny zazdrości instrumentowi obcowania z pożądaną kobietą: zazdrości, że to głos lutni dobiega jej uszu, że to *lutnia* jest pieszczona dłońmi dziewczyny, a po skończonej grze spo-

czywa na jej łożu. Lutnia nie stanowi wbrew pozorom (poeta zwraca się apostroficznie do lutni: *szczęśliwa lutni*) ośrodka zainteresowania piszącego; chodzi raczej o pretekst dla wyrażenia stanu niezaspokojenia seksualnego. Według podobnego schematu „pretekstowego” użycia słownikowego wprowadzają *lutnię* wiersze: *Do lutnie* i *Na lutnistkę niegładką*.

Zupełnie oryginalną u Morsztyna funkcją porównania obdarzone są *organy* użyte w wierszu *O sobie*. Parafrazując: *Nie tyle mają organy głosów, jak ja mam bólu dla swej Katarzyny*. Mamy tu relacje ilościowe — człony porównania spaja *nie tyle, jak* (ile). Wrażenie niedomiaru rośnie zresztą w ciągu lektury całego tekstu, *Nie tyle* powtarza się anaforycznie w każdej linijce, dopiero ostatnia linijka przynosi rozwiązanie w postaci drugiego członu porównania. O naturze porównania upewnia nas próba semantycznej eksplikacji zdania. Wykorzystajmy propozycję A. Wierzbickiej⁷: mam wiele bólu, rzekłbyś, że jest go więcej niż piszczalek w organach. Ale ta eksplikacja jest niegramatyczna. Morsztyn gromadząc człony porównujące, używa rzeczowników policzalnych — tak jak *piszczałki*, na końcu zaś, ku pełniejszemu zaskoczeniu czytelnika, zestawia je z niepoliczalnym *bólem*.

Wróćmy do *lutni*. Należy zatrzymać uwagę na rozpoczynającym *Lutniej księgę wtórą* wierszu *Do lutni*. *Lutnia* jest bez wątpienia bohaterką tego utworu. Zwrot *lutni wszechmocna* otwiera wiersz, zamyka go zaś — *wszechmocna lutni*; poeta zadbał, by klamra była szczelna. *Vocativus* utrzymuje się w toku całego tekstu, częste są formy zaimka *ty*. Początek i koniec wiersza sugeruje słownikowe zaklasyfikowanie:

Lutni wszechmocna, lutni słodko-stronna,
Której smacznego dźwięku nieuchronna
Wdzięczność zle myśli rozpęda...

Rozpuści teraz swoje wdzięczne tony,
I aż cię puczszę, gnuśnym snem znurzony,
Wtenczas dopiero wesołość twą utni,
Wszechmocna lutni.

Siedem środkowych zwrotek jest rejestrem sytuacji, w których *lutnia* była przydatna. Najpierw zatem starożytne, mitologiczne obrazy, o których wiemy, że były opiewane słowami przy dźwiękach instrumentu, później wątek liturgiczny (*i bogów kościoły bez ciebie nie są*), wątek ludyczny (*i biesiadne stoły, tańce wesole*), na koniec wyznanie, że *lutnia*

⁷ O rozgraniczeniu semantycznym metafory i porównania: A. Wierzbicka: *Gradacja — porównanie — metafora*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4; por. także: T. Dobrzyńska: *O semantycznej reprezentacji niektórych wyrażań metaforycznych*. W: *Semantyka i słownik*. Red. A. Wierzbicka. Wrocław 1972.

po prostu pomaga w życiu, w ciężkich chwilach. Poetycki desygnat wyrazu *lutnia* daleki jest to od jednoznaczności; nieodparcie nasuwa się analogia ze znaną z wcześniejszego przeglądu materiału ikonograficznego funkcją alegoryczno-symboliczną. Czyż bowiem nie mamy do czynienia z symbolem? Symbolem fenomenu, który podnosił tebańskie kamienie, który otworzył piekło Orfeuszowi, który kazał delfinom uratować z topieli Ariona z Lesbos, który sprawia, że miejsce kultu naznaczone jest obecnością bóstwa, że w czasie biesiady jej uczestnicy weselą się, że można ukoić smutek. Symbolem tego, co Wagner nazywał Przestrzenią Metafizyczną, a Witkacy — objawieniem Tajemnicy Istnienia.

Wszystko to prawda, nie ma jednak powodu, by nie przyznawać racji tezie o użyciu — znów — metaforycznym.

Bardziej jednoznaczny sytuację projektuje wiersz *Dary bogów jednemu*, noszący podtytuł *acrostichon* — pierwsze litery linijek tekstu tworzą ciąg *janrarowski*. Wśród boskich darów ofiarowanych adresatowi wiersza znajdują się m. in. rozum od Jowisza, wesole żarty od Satyra, męstwo od Marsa, trydent, czyli trójząb od Neptuna, od Apollina zaś — *skrzyпки i lutnią i karty*. I tyle. Żadnego istotnego kontekstu. Najczystsza funkcja alegoryczno-symboliczna. *Skrzyпки* — alegoria muzyki, *lutnia* — poezji, *karty* zaś — daru wieszczego.

Na koniec — niezbyt ciekawy wiersz okolicznościowy *Nagrobek Otwinowskiemu*. Zajmuje nas on o tyle tylko, o ile wprowadza niespotykaną do tej pory funkcję frazeologiczną: *lira Orfeowa, rozstrojone arfy, lutnie, sarmacka lutni...*

Morsztyn podjął skutecznie tradycję pozostawioną przez pisarzy wcześniejszych — używał nazw instrumentów we wszystkich wyszczególnionych na wstępie funkcjach: słownikowej, metaforycznej, porównania i frazeologicznej. O ile nie jest zbyt oryginalny w szczególnym upodobaniu do lutni użytej metaforycznie, o tyle dwukrotnie balansując na granicy funkcji metaforycznej i alegoryczno-symbolicznej, jest bez wątpienia nowatorem. Nie ma podstaw do stwierdzenia, że bezprecedensowy rozkwit form muzycznych miał na poetycką wizję świata Morsztyna jakiś szczególny wpływ; zresztą wcale nie było to celem naszych wywodów. Jeżeli zaś poznajemy sporą orientację, wrażliwość i swobodę w sprawach muzyki jako źródła poczynań poetyckich — to chyba wystarczy. I nam, i Morsztynowi.

Войцех Бедронь

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТАРИЙ ЕНДЖЕЯ МОРШТЫНА

Резюме

В статье рассматриваются функции названий, обозначающих музыкальные инструменты в поэзии Енджея Морштына, замечательного поэта периода барокко. Автор использует эти названия в словесной, метафорической, аллегорическо-символической, сравнительной и фразеологической функциях. Это следующие названия: лютня, арфа, лира, скрипка, орган и др.

Wojciech Biedroń

MUSICAL INSTRUMENTARIUM OF JĘDRZEJ MORSZTYN

Summary

The paper treats of the functions of appellations denoting some musical instruments in the poems of Morsztyn, a prominent poet living in the times of baroque. The poet uses these appellations in the following functions: lexical, metaphorical, alegorico-symbolic, comparative and phraseological. These appellations are: a lute, lyre, harp, violin, organ, bagpipes and others.