

Ks. Leon Kofyński, Warszawa

METRYKA HYMNÓW BREWIARZOWYCH

Officium Divinum stanowi jedną z najbardziej obszernych i popularnych chrestomatii łacińskich. W szerokich bowiem ramach obejmuje obok utworów sakralnych w ścisłym tego słowa znaczeniu zarówno najpiękniejsze fragmenty prozy z dzieł autorów chrześcijańskich różnych epok o wysokich walorach artystycznych, jak i całe bogactwo poezji z dominującym wśród niej *Liber Psalmorum*. Z tego też tytułu można go nazwać nie tylko florilegium literatury chrześcijańskiej, ale także żywą spójnią, której ogniwa łączą nas z tradycjami złotego okresu epoki klasycznej.

Zawarte w nim utwory poetyckie mają wiele interesujących aspektów. Jednym z nich jest bogactwo form literackich, których w codziennej recytacji często się nie docenia, a które dla ożywienia kontaktu kapłana z brewiarzem nie są pozbawione pewnego znaczenia.

W niniejszych rozważaniach przyjrzymy się im tylko pod kątem budowy metrycznej.

Żeby urobić sobie właściwe zdanie o poezji brewiarzowej w najogólniejszych zarysach, nie wolno zapominać, iż pod względem formalnym nie tworzy ona jednolitej grupy i dlatego rozległy jej wachlarz nie da się sprowadzić do wspólnego mianownika. Na nią bowiem składają się utwory różnych autorów i różnych epok, na przestrzeni których zarówno język łaciński jak i zasady wersyfikacji uległy radykalnej ewolucji. Wśród nich mamy przedewszystkiem hymny epoki poklasycznej. Formalnie są one związane ze złotym okresem poezji

klasycznej. Ponieważ w tym okresie obowiązywała zasada iloczasu *quantitas syllabarum* — powstająca poezja chrześcijańska, chociaż odmienna treściowo w swej szacie zewnętrznej nawiązywała do wzorów klasycznych. Tych tradycji antycznych trzymali się najwybitniejsi pisarze złotego okresu literatury chrześcijańskiej tej miary, co św. Ambroży, który bogatym dorobkiem literackim zasłużył sobie w pełni na zaszczytne miano ojca hymnografii łacińskiej. Dzięki niemu metrum jambiczne weszło do repertuaru ulubionych form poetyckich w twórczości chrześcijańskiej zajmując w niej poczesne miejsce.

Po dzień dzisiejszy większość hymnów brewiarzowych jest pisana jambem. Z zasady św. Ambroży w wersyfikacji trzyma się klasycznej metryki. Wiersze ujęte w ramy jambicznego metrum łączą się w tetrastyczne strofy. Każda z nich myślowo tworzy odrębną całość. Jeżeli pojawiają się u niego jamby demotyczne, pierwsze symptomy przyszłych przeobrażeń w dziedzinie metryki oparte w swej budowie o akcent słowa, a nie o iloczasy, to należy to do sporadycznych wypadków. Zawarte w brewiarzu hymny Aureliusza Prudencjusza Klemensa, autora *Cathemerinon* oraz *Peri Stephanon*, Wenancjusza Fortunata i św. Grzegorza Wielkiego zamykają epokę, w której tendencje klasyczne górowały w poezji.

Zapowiedź nowych czasów zarysowała się już w poprzedniej epoce. W *Carmen Paschale* Celiusza Seduliusza, poety z I połowy V wieku pojawiają się heksametry, w których środek wiersza rymuje się z jego zakończeniem. Jeszcze w większym stopniu zjawisko to wystąpiło w mało odpornym na nie metrum jambicznym zwiastując nowy rodzaj poezji, w którym rym miał na długie wieki zapanować niepodzielnie.

W okresie upadku literatury rzymskiej coraz więcej zjawia się utworów o zabarwieniu rytmicznym. Podłożem, na którym tego rodzaju poezja wyrastała, było zupełne zachwianie się dotychczasowego systemu iloczasu, który był podstawą budowy wiersza w epoce klasycznej i poklasycznej. Z kolejnego i systematycznego powtarzania się sylab długich i krótkich wyrastał

charakterystyczny dla poezji antycznej rytm. W III i IV wieku poczucie długości sylab i ich krótkości zaczyna zanikać. W okresie cesarstwa mieszkańcy odległej Afryki czy wschodnich rubieży Imperium Romanum nie odczuwali już w tym stopniu subtelności prozodycznych, co w Rzymie. Konsekwencją tego stanu rzeczy było przejście od akcentu muzycznego do akcentu ekspiratoryjnego, który wyrażał się w głośniejszym wymawianiu zgłosek akcentowanych. Tego rodzaju zjawiska były też przyczyną zarysowującego się już we wczesnym średniowieczu zubożenia form metrycznych. Bogaty niegdyś repertuar Horacego sprowadzono do heksametru, dystychu elegijnego, dymetru jambicznego, strofy safickiej mniejszej. Strofa alcejska, akselejadejska czy hiponaktejska należały do rzadkości. Rytm i rym cechy starożytnej prozy artystycznej rozrosły się do niebываłych rozmiarów. Pod ich egidą rozwijała się nowa poezja średniowieczna, naprzód religijna, potem świecka.

Rozkwit tej liryki religijnej przypada na wiek XII i XIII. Z tego okresu mamy utwory św. Tomasza z Akwinu, Jacopona di Todi i innych. Pierwszy krótki rzut jaskrawo odsłania w ogólnych konturach jak niejednolity jest charakter poezji brewiarzowej. A trzeba dodać, że obejmuje jeszcze późne średniowiecze, epokę renesansu i czasy nowożytne, w których nie zawsze były przestrzegane obowiązujące w tym względzie zasady. Stąd pochodzą różnego rodzaju odchylenia, mimo reformy hymnów brewiarzowych przeprowadzonej przez Urbana VIII. Florilegium brewiarzowe nie jest skończoną symfonią na cześć Stwórcy. Rozrastało się i nieustannie rozrasta się wchłaniając w siebie wraz z nowymi oficjami nowe utwory.

W ogólnym zarysie zespół metryczny hymnów brewiarzowych obejmuje utwory pisane 1. heksametrem daktylicznym, 2. metrum jambicznym, 3. metrum trochaicznym, 4. strofą saficką minor, 5. strofą asklejadęską drugą, trzecią, oraz 6. szereg hymnów typowo rytmicznych.

Po ogólnym zapoznaniu się z zasadami metryki przyjrzymy się kolejno budowie metrycznej poszczególnych grup.

INTRODUKCJA METRYCZNA

Podstawę starożytnej wersyfikacji stanowiło rozróżnienie zgłosek długich i krótkich. Wymowa sylaby długiej u starożytnych trwała dwa razy dłużej niż wymowa sylaby krótkiej. Dla nas może być to trudne do uchwycenia, ale dla Greka czy Rzymianina, niesłuchanie wrażliwego na elementy akustyczne i wyrobionego pod tym względem, nie przedstawiało to żadnych trudności. „Longam esse duorum temporum, brevem unius etiam pueri sciunt“ (Kwint. 9. 4. 47). W wyrazie Tityre pierwsza sylaba jest długa i wymowa jej trwa tyle, co pozostałych dwu krótkich. W ogólnie przyjętym systemie znaków metrycznych sylaby długie oznaczają się znakiem: „—“ krótkie: „-“. W poezji greckiej i łacińskiej następstwo sylab długich i krótkich określają zasady metryczne. Dla ustalenia metrum danego utworu nie wystarczy liczbowe zestawienie ilości zgłosek w wierszu, lecz nieodzowne jest także zbadanie, w jakiej kolejności następują po sobie sylaby długie i krótkie. Czas potrzebny do wymówienia sylaby krótkiej, określa się w nomenklaturze metrycznej terminem *mora*. Ponieważ równoważnikiem iloczynowym dwu krótkich sylab jest jedna długa, konsekwentnie długa sylaba jest dwumorowa. Starożytni wykonując utwory poetyckie jedne sylaby (w określonych odstępach) wymawiali podniesionym tonem głosu, inne natomiast niższym. To podniesienie głosu nazywa się przyciskiem *ictus*. Część stopy, na której spoczywa przycisk zowie się arszą, a część nie mającą przycisku tezą. Grecy przycisk nazywali „thesis“ t. j. moment kiedy tańczący stawiali nogę na ziemi. Jego przeciwstawieniem była chwila, kiedy podnosili ją do góry — „arsis“. W metryce łacińskiej obydwu terminów używa się we wręcz przeciwnym znaczeniu. *Arsis* na oznaczenie części stopy wymawianej podniesionym głosem, a *thesis* niższym. Systematyczne następstwo długich zgłosek i krótkich wymawianych podniesionym i niższym głosem, daje rytm. Arystoksenos z Tarentu (ur. 353 przed Chr.) definiuje go jako „*Chronon taxis aphorismene*“, ściśle określone następstwo iloczasu. Zgłoski połączone w jedną całość za pomocą przycisku

rytmicznego nazywamy stopą. Wobec tego, że miarą iloczasu jest mora, czyli czas potrzebny do wymówienia zgłoski krótkiej, zależnie od niej odróżniamy różnego rodzaju stopy:

- | | | |
|-----------------------|------------------------|--------------------------------------|
| 1. dwumorowe . . . | pyrrichius | De <u>u</u> s, |
| 2. trzymorowa . . . | trybrach | do <u>m</u> in <u>u</u> s, |
| 3. trzymorowa . . . | trochej | pa <u>n</u> i <u>s</u> , |
| 4. trzymorowa . . . | jamb | die <u>s</u> , |
| 5. czteromorowe . . | daktyl | ca <u>r</u> mi <u>n</u> a, |
| 6. czteromorowe . . | anapest | spe <u>c</u> ie <u>s</u> , |
| 7. czteromorowe . . | spondej | mu <u>s</u> ae, |
| 8. sześciomorowe . . | amfibrach | vi <u>d</u> e <u>r</u> e, |
| 9. sześciomorowe . . | kretyk | ca <u>s</u> ti <u>t</u> as, |
| 10. sześciomorowe . . | bakchius | ho <u>n</u> e <u>s</u> ta <u>s</u> , |
| 11. sześciomorowe . . | antybakchius | lu <u>g</u> e <u>r</u> e. |

W hymnach kościelnych zasadniczymi stopami są: trochej, jamb, daktyl. Zastępują je spondej, trybrach, niekiedy pyrrichius i anapest. Pod względem rytmu stopy dzielimy na stopy o rytmie wstępnym (*podes apó arseos* jak np. jamb ~ — anapest ~ ~ — i stopy o rytmie zstępującym (*podes apo theseos*) jak np. daktyl — ~ ~, trochej — ~. Ponieważ długa zgłoska równa się pod względem iloczasu dwu krótkim, niektóre stopy mogą być używane zastępczo zamiast innych. — *Solutio arsis vel thesis* — czyli zamiast właściwej stopy można postawić inną — jej równoważnik iloczynowy. A więc zamiast spondeja może stać daktyl tam, gdzie powinien być jamb lub trochej może być trybrach. Niekiedy w trocheju i jambie krótka sylaba wzdluża się, czyli zamiast jednej z wymienionych stop stawia się spondej. Czasem zamiast trocheja występuje daktyl a zamiast jambu anapest. Nigdy natomiast nie stawia się jambu zamiast trocheja, anapestu zamiast daktyla i odwrotnie.

Przycisk rytmiczny zwykle spoczywa na długiej zgłosce. Stąd trochej i daktyl mają przycisk na pierwszej zgłosce / ~, / ~ ~ a jamb i anapest na ostatniej ~ /, ~ ~ /, tryb-

rach, gdy zastępuje trochej, ma przycisk na pierwszej $\downarrow \cup \cup$, jeżeli zastępuje jamb, ma przycisk na drugiej krótkiej $\cup \downarrow \cup$,

Szeregi metryczne. Pojedyncza stopa zowie się monopodia. Kilka monopodii tworzy szereg metryczny „kolon“, który zależnie od ilości stóp, z których się składa, nazywa się dypodią, trypodią, terapodią, pentapodią itd. Poszczególne stopy oddzielamy od siebie linią pionową. Jedna stopa lub dwie, wymawiane pod jednym przyciskiem rytmicznym stanowią miarę wierszową — „metrum“. W układach daktylicznych każda stopa stanowi oddzielny szereg. Stąd dypodia daktyliczna nazywa się dymetrem a trypodia trymetrem. Natomiast w układach trochaicznych i jambicznych dwie stopy tworzą jedną miarę wierszową czyli dypodia stanowi monometr, tetrapodia dymetr.

Szereg stóp jedno- lub różnorodnych, złączonych ze sobą rytmem i stanowiących pewną całość, tworzy wiersz. Ostatnia zgłoska wiersza zawsze jest obojętna i nie ulega elizji, czyli wyrzutni, choćby następny wiersz zaczynał się od samogłoski lub h. Wiersz ze względu na zakończenie ostatniej stopy bywa zupełny, i nazywa się nieskróconym, akatalektycznym lub też niezupełny i nazywa się katalektycznym.

Z końcem wiersza robimy przerwę, choćby nie było żadnej interpunkcji. Poza tym przystanek robimy też w środku wiersza. Jeśli przypada on w środku stopy nazywa się „cezura“, bo przecina stopę w wierszu. Jeśli zaś z końcem wyrazu kończy się też stopa, przystanek nazywa się „dierезą“ — rozdzielaniem. Wiersz może posiadać kilka cezur lub dierез, ale zwykle jedna z nich jest zasadnicza czyli główna. Występuje ona w każdym dłuższym miarowym wierszu. Wiersz mniej niż jedenastozgłoskowy nie potrzebuje cezury.

Zespół wierszy jedno lub różnomiarowych może tworzyć zwrotkę, która w tym układzie powtarza się w całym utworze. Pod względem treści zwrotka zawiera myśl skończoną. W hymnach brewiarzowych zwrotki składają się zwykle z czterech wierszy, ale to nie stanowi reguły, bo są także zwrotki złożone z dwu i trzech wierszy. Zwrotka zależnie od ilości wierszy

nazywa się dystychem, trystychem, tetrastychem, pentastychem etc.

Zwrotki tworzą hymny. Hymny, w których wiersze nie są powiązane w strofy, nazywają się stycticznymi. Utwory natomiast ułożone w zwrotki i dostosowane do śpiewu noszą miano pieśni, a pieśni śpiewane na chwałę bożą — hymny. W starożytności hymn był ogólnym terminem na oznaczenie pieśni na cześć bogów pogańskich, pieśni na cześć Apollina nazywano peanami, na cześć Dionizosa dytyrambami, na cześć zwycięzców olimpijskich — epinikiami.

Ze względu na metryczne podstawy strukturalne odróżniamy hymny zbudowane według iloczasu zgłosek oraz hymny rytmiczne, w których wprawdzie występuje ta sama ilość zgłosek, ale podstawę ich stanowi akcent i powstały z niego rytm, a nie iloczyn zgłosek. Stosowanie nomenklatury metrycznej w pierwszym wypadku jest uzasadnione a w drugim ma miejsce tylko *per analogiam*.

Lektura partii poetyckich, w których przez podkreślenie przycisku są oddzielone poszczególne miary wierszowe, nazywa się skandowaniem. Przy skandowaniu wierszy nie bierze się pod uwagę akcentu gramatycznego, lecz tylko przycisk rytmiczny. Przycisk rytmiczny jest uzależniony od rodzaju metrum. Stoi zwykle na arsie stopy, a więc nie pokrywa się z akcentem gramatycznym a zbiega się z nim tylko przy końcu wiersza oraz po cezurze. Przy czytaniu hymnów należy się liczyć z takimi zjawiskami metrycznymi jak elizja, afereza, hiatus, synizesa, systole, diastole, synkope, które pokrótce wyjaśnimy.

Jeśli wyraz kończy się na samogłoskę, a drugi zaczyna się od niej, wówczas powstaje *hiatus* — rozwiew. Dla uniknięcia go stosuje się wyrzutnię czyli elizję. Jeżeli zatem drugi wyraz zaczyna się od samogłoski lub h, wtedy w wymowie wyrzuca się w pierwszym wyrazie tak samogłoskę jak też i m z poprzedzającą samogłoską np. monstrum horrendum — monstr horrendum, percuss(um) ad hoc est lancea, passum(que) ad hoc est vulnera. Trzeba pamiętać jednak, że łatwiej elizji ulega samogłoska krótka niż długa, łatwiej w tezie niż w arsie, rzadko

dwugłoska lub sylaba długa jednozgłoskowa: „Tuae ad tribunal gratiae“. Jeżeli drugim wyrazem jest *es* lub *est*, wtedy nie wyrzuca się samogłoski wyrazu pierwszego, lecz samogłoskę „e“ w wyrazach „es“ lub „est“, ten rodzaj wyrzutni nazywamy aferezą: *homo est* — *homo st*, *monstrum est* — *monstrum — st*. *Magnum praesidium (e)st sacro libamine pasci*. Wyjątek stanowi *est*, kiedy stoi na początku zdania lub zaczyna szereg metryczny po cezurze. Hiatus czyli rozziew wywołany zetknięciem się dwu samogłosek dopuszczalny jest, jeżeli po wyrazie zakończonym na samogłoskę następuje cezura lub większa interpunkcja a nawet przecinek. *Si pereo, hominum manibus periisse iuvabit*. Nie ulegają również wyrzutni i dopuszczają rozziew wykrzykniki jednozgłoskowe np.: *O pater hominum rerumque aeternae potestas*.

Synizesa — ściągnięcie zachodzi wtedy, kiedy dwie samogłoski jednego wyrazu, chociaż nie tworzą dwugłoski w wymowie, nie zmieniając pisowni łączą się w jedną zgłoskę: *Ast aliis pictis accendunt lumina cerēis* lub *cūi* *puerile decus prompsit hosanna pium*. Synizesa bywa poza imionami własnymi także w wyrazach złożonych dwugłoskowych, jak np.: *dein*, *deinde*, *cūi*, *hūic*, *dehinc*, *prout*. Czasem także pojedyncze samogłoski „i“ oraz „u“ stają się niekiedy spółgłoskami i wymawia się je jak „j“ oraz „v“ np. *omnja* lub *tenuia* zamiast *omnia* i *tenuia*. Przeciwnieństwem synizezy jest diereza, czyli rozłączenie gdy spółgłoski *j*, *v* przed następującą samogłoską przechodzą w *i* oraz *u* np: *os suave mite corpus*. Diastole czyli przedłużenie ma miejsce wówczas, kiedy samogłoskę krótką na początku lub w środku wyrazu traktuje się jako długą. Np. *Basilicis haec juncta tribus pater area cuncit*. Systole — skrócenie zachodzi w tym wypadku, kiedy samogłoska z natury skraca się np.: *unius* zamiast *unius*:

Unius | ob meri|tum cunc|ti peri|ere mi|nores.

Syncope — *contractio* — skrócenie następuje wówczas, gdy wyraz przez usunięcie jednej lub dwu liter ulega skróceniu. Najczęściej dzieje się to z *i* lub *u* przed *l* lub *m*: *solvēt saeculum*

in favilla. W wypadku rozdzielenia wyrazu ze względów metrycznych np. „septentrioni“ — *septem subiecta trioni* zachodzi zjawisko określane w metryce terminem *tmesis* — przecięcie. Osobliwości tego rodzaju w poezji łacińskiej spotyka się często. Nie są wolne od nich także hymny. Ich wartość poznawcza leży w tym, iż wyjaśniają odchylenia od ogólnych schematów metrycznych.

HEKSAMETR DAKTYLICZNY

Heksametr składa się z sześciu stóp daktylicznych, z których ostatnia jest spondejem lub trochejem. W czterech pierwszych stopach zamiast daktyla może stać spondej. Piąta stopa powinna być zawsze daktylem. Gdyby nie była daktylem, lecz spondejem, heksametr stałby się spondaicznym.

Wzór metryczny heksametru jest następujący:

$\bar{\text{—}} \text{—} \text{—} | \bar{\text{—}} \text{—} \text{—} | \bar{\text{—}} \text{—} \text{—} | \bar{\text{—}} \text{—} \text{—} | \bar{\text{—}} \text{—} \text{—} | \bar{\text{—}} \text{—}$

Każdy wiersz pisany heksametrem ma cezurę, którą przy czytaniu należy uwydatnić. W wierszach daktylicznych różniamy cezurę mocną czyli męską i słabą czyli żeńską. Męska przypada po pierwszej zgłosce daktyla lub spondeja czyli wtedy, gdy wyraz kończy się na długą zgłoskę w arsie. Żeńska ma miejsce wtedy, gdy przypada na pierwszą krótką zgłoskę daktyla czyli, gdy wyraz kończy się pierwszą krótką sylabą w tezie.

Zasadniczo w heksametrze mogą być następujące cezury:

1. Penthemimeres w trzeciej stopie po arsie trzeciego daktyla:

Sálve sáncta paréns || eníxa puérpera régem

2. Cezura żeńska w trzeciej stopie — *tertia trochaica* —, bo występuje po pierwszej krótkiej sylabie w tezie trzeciego daktyla czyli po trocheju trzeciej stopy:

Náturá miránte || tuúm sanctúm genitórem

3. Hepthemimeres czyli siedmiocząstkowa w czwartej stopie po arsie czwartego daktyla. Towarzyszy jej zwykle trithemimeres a drugiej stopie np.:

Vírgo priús ac pósteriús || Gabriélis ab óre

W poezji greckiej i łacińskiej heksametr był niezmiernie popularny. Pisał nim Homer, Hezjod, Owidiusz, Wergili. Dla ilustracji pozwolę sobie przytoczyć znany fragment z *Metamorfoz* Owidiusza — ks. I, 89—93.

Aúrea| práma sa|t(á) est ae|tas, quae| víndice núllo
spónte su|á, sine| lége fi|dém rec|túmque co|lébat.
Poéna me|túsque abe|ránt. Nec| vérba mi|nántia | fíxo
Aére le|géban|tur, nec| súpplex| túrba tímébat
Iúdicis| óra su|i: sed e|ránt sine| iúdice| túti.

W brewiarzu tylko jedynie antiphona finalis Alma Redemptoris Mater jest napisana w tym metrum. Autorem jej jest Herimannus Contractus (+ 1054) zakonnik z Reichenau.

Álma Re|démpto|ris Ma|tér, || quae | pέρvia | caéli
pórta ma|nés et | stélla ma|ris suc|cúrre ca|dénti
súrgere|, quí cu|rát popu|ló, tu | quae genu|isti
natu|rá mi|rán|te || tu|úm sanc|túm geni|tórem
Vírgo pri|ús ac | posteri|ús, || Gabri|élis ab| óre
Súmens | íllud A|vé || pec|cáto|rúm mise|rére.

Nawiasem wspomnijmy, że heksametrem jest napisany także fragment introitu na uroczystość Matki Bożej wyjęty z *Carmen Paschale* Celiusza Seduliusza (II, v. 63—64):

Sálve| sáncta pa|réns e|níxa pu|érpera| régem
Quí cae|lúm ter|rámque te|nét per |saécula, cuius etc.

METRUM JAMBICZNE

Najbardziej zbliżony do mowy potocznej jest wiersz jambiczny. Uprawiali go Jończycy. W dobie wielkiego rozkwitu liryki greckiej najwybitniejszymi jambografami byli Archiloch z wyspy Paros, Hiponaks z Efezu, Herondas z wyspy Kos. Posługiwano się nim przy wyszydzeniu błędów ludzkich i stąd powstała utworu i nazwa samej miary wierszowej. — (iambos — wiersz uszczypliwy od *iapto* dokuczam).

Jamb jest stopją trójmrową $\sim \sphericalangle$. Składa się z sylaby

krótkiej i długiej. Przycisk rytmiczny ictus spoczywający na sylabie długiej łączy je w jedną całość. Wysunięcie sylaby krótkiej na pierwsze miejsce a długiej na drugie nadaje mu rytm wstępujący. Ze względu na stosunek iloczasu sylab długich do krótkich należy do *genos diplasion*. Iloczas bowiem sylaby krótkiej w stosunku do iloczasu sylaby długiej pozostaje jak 1 : 2. Szereg stop jambicznych $\sim \text{ / } \sim \text{ - }$ tworzy wiersz. W metrycznych układach jambicznych miara wierszowa składa się z dwu jambów i taki ich zespół nazywa się monometrem jambicznym $\sim \text{ / } \sim \text{ - } |$, tertapodia $| \sim \text{ / } \sim \text{ - } | \sim \text{ / } \sim \text{ - } |$ dymetrem, heksapodia $| \sim \text{ / } \sim \text{ - } | \sim \text{ / } \sim \text{ - } | \sim \text{ / } \sim \text{ - } |$ trymetrem, a oktopodia $| \sim \text{ / } \sim \text{ - } \sim \text{ / } \sim \text{ - } | \sim \text{ / } \sim \text{ - } | \sim \text{ / } \sim \text{ - } |$ tetrametrem. Z tetrametrem jambicznym akatalektycznym spotykamy się niekiedy u poetów greckich. Częściej występuje on w tragedii i komedii rzymskiej. Katullus używa tetrametru katalektycznego. W hymnach brewiarzowych jamby występują tylko w dwu formach: bądź jako terapodia jambiczna, złożona z czterech stóp czyli dymetr jambiczny $| \sim \text{ / } \sim \text{ - } | \sim \text{ / } \sim \text{ - } |$. Jesu Redemptor omnium, bądź jako heksapodia jambiczna złożona z sześciu stóp czyli trymetr jambiczny $| \sim \text{ / } \sim \text{ - } | \sim \text{ / } \sim \text{ - } | \sim \text{ / } \sim \text{ - } |$ Beate Pá|stor Petre clé|mens áccipé.

Właściwości tego rodzaju metrum są następujące: Przycisk rytmiczny czyli ictus stoi na arsie pierwszego jambu w dypodii, dlatego wiersz czterostopowy ma dwa przyciski, a sześciostopowy trzy przyciski. Arsa parzystych jambów również nie jest pozbawiona pewnego akcentu. Główny przycisk w dypodii $| \sim \text{ / } \sim \text{ - } |$ oznaczamy znakiem '.

Ponieważ długa zgłoska pod względem iloczasu równa się dwu krótkim, dlatego arza każdego jambu z wyjątkiem ostatniej stopy może być rozwiązana na dwie krótkie czyli zamiast jambu — można postawić trybrach $\sim \sim \sim$. Przycisk rytmiczny spoczywa wówczas na pierwszej z dwu krótkich $\sim \text{ / } \sim$ powstałych z rozwiązania arsy jambu

Et lácte módi|co pástus ést

Wobec tego że pierwsza sylaba każdej dypodii jest uwa-

żana za obojętną, można zamiast niej postawić zgłoskę długą lub krótką, dlatego też w miejscach nieparzystych w pierwszej stopie, trzeciej i piątej może stać spondej:

— / — / — / —
Nunc san|cte nobis Spiritus

Czasem spondej stojący zamiast jambu może rozłożyć swoją tezę na dwie krótkie i wówczas w miejscach nieparzystych zamiast niego występuje anapest:

aperíre tér|ris caél(um) apér|tum claúdere

Kiedy w spondeju niewłaściwym, stojącym tam, gdzie powinien być jamb, teza zostanie długa, a arsa hlegnie w rozwiązaniu na dwie krótkie, powstaje pozorny daktyl: z przyciskiem na pierwszej krótkiej:

Egrégie Doc|tor Paúle móres ínstrué

Mimo tych zmian w stopach nieparzystych, stopy parzyste zawsze pozostają jambami. U Fedrusa, bajkopisarza spondej, daktyl lub anapest występują i w stopie parzystej. Wyjątek stanowi ostatnia stopa, w której kładzie zawsze jamb lub pyrrichius. Poeci klasyczni dopuszczali jamb i anapest tylko w pierwszej stopie. Tej samej zasady trzymają się autorzy hymnów. W dymetrze jambicznym cezury się nie przestrzega, bo i tak wiersz bez niej zachowuje swoje walory.

Rectór poténs veráx Deús

Jeżeli natomiast wiersz kończyłby się wyrazem trzygłoskowym, wówczas cezura powinna mieć miejsce.

Jam lúcis|órto|sideré

W trymetrze jambicznym cezura jest obowiązująca. Uwydatnia się ją przestankiem w czytaniu, nie zaś mocniejszym wymawianiem zgłoski kończącej wyraz, bo cezura w jambach stoi po tezie stopy. Najpopularniejsza jest cezura występująca w trzeciej stopie po pierwszej zgłosce czyli po piątej półstopie. Nosi ona miano penthemimeres czyli cezury pięciocząstkowej:

Sit Trínitáti||sémpitérna glóriá

Czasem używa się hephthemimeres, której towarzyszy die-reza, średniodniówka po drugiej stopie:

Miris modís ∴ repénte ∥ líber férrea

albo cezura pomocnicza w formie trithemimeres:

Ovilis ∴ ille pástor∥ét Rectór gregís

Wyjątkowo w trymetrze jambicznym mogą występować tylko dwie podrzędne cezury:

Decóra ∴ lux aetérnitatis ∴ aúreaám

Metrum jambiczne u autorów greckich i łacińskich występuje stylicznie w hymnach brewiarzowych w strofach cztero- i pięciowerszowych. Ilość strof w hymnach jest różna i waha się od dwu do dziewięciu. Nie ma to jednak większego znaczenia, gdyż cały szereg hymnów zostało podzielonych dla różnych względów, podyktowanych układem brewiarza. Za wzór hymnu pisanego dymetrem jambicznym niech posłuży fragment hymnu na uroczystość św. Marii Magdaleny:

Marí|a cás|tis ós|culís
Lambít| Deí |vestí|giá
Fletú| rigát | tergít| comís
Detér|sa nár|do pér|linít.

Podobnie napisany jest hymn na uroczystość Sanctorum Innocentium Martyrum w laudesach (jego autorem jest Aurelius Prudentius Clemens):

Salvéte flóres Mártyrúm
Quos lúcis ips(o) |in líminé
Christ(i(ínsecú|tor sústulít
Ceú túrbo nas|centés rosás.

W tego rodzaju metrum napisany jest cały szereg innych hymnów brewiarzowych, jak mówi załączony wykaz:

- | | |
|---------------------------|------------------------|
| 1. Aeterna Christi munera | Aeterne Rector siderum |
| Aeterna Imago Altissimi | Aeterne rerum conditor |
| Aeterne Rex altissime | A solis ortus cardine |
| Aeterna caeli gloria | Ad regias Agni dapes |

Ales diei nuntius
 Athleta Christi nobilis
 Aurora caelum purpurat
 Aurora soli praevia
 Aurora iam spargit polum
 Audit tyrannus anxius
 Auctor beate saeculi
 Beata nobis gaudia
 Caelestis aulae Nuntius
 Cor arca legem continens
 Consors paterni luminis
 Creator alme siderum
 Caelestis Agni nuptias
 Caeli Deus Sanctissime
 Caelo Redemptor praetulit
 Corpus domas ieiuniis
 Crudelis Herodes Deum
 Deus tuorum militum
 Dum nocte pulsa lucifer
 En clara vox redarguit
 En, ut superna criminum
 Ex more docti mystico
 Fortem virili pectore
 Gentis Polonae gloriae
 Hominis superne conditor
 Haec est dies, qua candidae
 Invicte Martyr unicum
 In monte olivis consito
 Immense caeli Conditor
 Iam lucis orto sidere
 Iam Christus astra ascende
 Iam sol recedit igneus
 Iesu corona celsior
 Quicumque Christum
 quaeritis
 Quem terra pontus sidera
 Lux ecce surgit aurea

Lux alma, Iesu, mentium
 Lux o decora patriae
 Maria castis osculis
 Memento rerum conditor
 Martyr Dei Venantius
 Magnae Deus potentiae
 Matris sub almae numine
 Nunc sancte nobis Spiritus
 Nox axtra rerum contegit
 O lux beata caelitem
 O sola magnarum urbium
 O gloriosa Virginum
 O sol salutis intimis
 O gente felix hospita
 Pater superni luminis
 Placare, Christe, servulis
 Praeclara custos virginum
 Paschale mundo gaudium
 Rector potens, verax Deus
 Rerum, Deus, tenax vigor
 Regis superni nuntia
 Rex gloriose martyrum
 Rerum Creator optime
 Rex sempiternae caelitem
 Salvete flores Martyrum
 Summae Parens clementiae
 Salutis humanae sator,
 Somno reffectis artibus
 Summi parentis unice
 Salutis aeternae dator
 Salvete Christi vulnera
 Splendor paternae gloriae
 Tu Trinitatis unitas
 Te lucis ante terminum
 Te splendor et virtus Patris
 Te deprecante corporum
 Telluris alme conditor

Te dicimus praeconio	Veni Creator Spiritus
Tristes erant apostoli	Vexilla regis prodeunt
Te saeculorum principem	Vexilla Christus inclyta
Verbum supernum prodiens	

U Horacego trymetr jambiczny występuje w połączeniu z heksametrem daktylicznym tworząc drugie metrum pytiambiczne, bądź też z elegiambem tworząc trzecie metrum archilochijskie. W czystej formie występuje tylko u Katullusa.

Phase|llus il|le, quem| vide|tis hos|pites
ait| fuis|se na|vium celer|rimus. Katul. 4, 1.

Według tego schematu skomponowany jest hymn na uroczystość św. Apostołów Piotra i Pawła:

De|co|ra lú|x | aetér|nitá|tis aú|reám
Diém| béa|tis||ir|rigá|vit i|gnibús
Após|toló|rum||quaé| coró|nat prín|cipés
Reis|qu(e) in||ás|tra lí|berám |pandit| viam.

Mundi Magister atque caeli ianitor,
Romae parentes arbitrique gentium
Per ensis ille hic per crucis victor necem
Vitae senatum laureati possident.

O Roma felix, quae duorum Principum
Es consecrata glorioso sanguine
Horum cruore purpurata ceteras
Excellis orbis una pulchritudines.

Cezurą we wszystkich wierszach tego hymnu jest penthemimeres z wyjątkiem pierwszego.

Tym samym metrum napisane jest cztery hymny na różne uroczystości Świętych Apostołów Piotra i Pawła: Beate Pastor clemens accipe, Miris modis repente liber ferrea, Quodcumque in orbe nexibus revinxeris, Egregie Doctor Paule mores instrue oraz jeden na uroczystość św. Elżbiety Opes decusque regium reliqueras.

METRUM TROCHAICZNE

Pierwszy element składowy trocheja — *trochaïos*, inaczej zwany chorejem, tworzy długo zgłoska, drugi natomiast krótka — — . Ze względu na taki układ można go nazwać odwrotnością jambu. *Ictus* spoczywa na długiej sylabie, łącząc obydwie elementy w jedną harmonijną całość. Wysunięcie sylaby długiej na pierwsze miejsce nadaje mu rytm zstępujący. Metrum trochaiczne występuje u Archilocha, Solona, Epicharma, Arystofanesa, posługują się nim także tragicy. U Horacego pojawia się tylko w strofie hiponaktejskiej w połączeniu z trymetrem jambicznym katalektycznym. Septenarami trochaicznymi pisał Plaut i Terencjusz, reprezentanci komedii rzymskiej epoki archaicznej.

Wiersze trochaiczne, podobnie jak i jambiczne skandujemy dypodiami. Dypodia, czyli dwa trocheje, tworzą jedno metrum, a więc wiersz złożony z czterech trochejów nazywa się dymetrem, złożony z ośmiu trochejów tetrametrem. Przycisk rytmiczny spoczywa na pierwszej zgłosce w dypodii. A zatem w dymetrze są dwa przyciski a w tetrametrze cztery. Ostatnia zgłoska dypodii jest obojętna. Dlatego w miejscach parzystych zamiast trocheja można położyć spondej niewymierny, a nawet daktyl lub anapest cykliczny. Arsa może być zawsze rozwiązana. Czyli trochej wszędzie z wyjątkiem ostatniej stopy może zastąpić trybrach $\sim \sim \sim$, który w takim wypadku ma przycisk rytmiczny na pierwszej krótkiej. Koniec wiersza musi zawsze zachować swój charakter trochaiczny. Dlatego w wierszach akatalektycznych ostatnia stopa musi być trochejem. W poezji łacińskiej często arsa ulega rozwiązaniu i zamiast trocheja występuje daktyl lub anapest. Autorzy hymnów brewiarzowych nie korzystają z licencji poetyckiej.

Plaut i Terencjusz posługują się tetrametrem katalaktycznym z dierezą po drugiej dypodii w następującej formie:

$$- \sim - \sim \quad | \quad - \sim - \sim \quad || \quad - \sim - \sim \quad | \quad - \sim \sim$$

Podobne metrum występuje i w hymnach brewiarzowych. Z tą jednak przebudową, że pierwszy wiersz hymnu ułożony jest według pierwszej części wyżej wspomnianego tetrametru

akatalektycznego, a drugi według drugiej. Hymny zatem mają następującą postać metryczną:

$$\begin{array}{c} \text{—} \sim \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \quad | \quad \text{—} \sim \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \\ \text{—} \sim \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \quad | \quad \text{—} \sim \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \end{array}$$

Według niej skomponowany jest hymn Wenancjusza Fortunata umieszczony w brewiarzu w Matutinum — tempore Passionis.

Pänge lingua glóriosi
laúreám cer|táminis
Ét supér Cru|cís trophaéo
Díc triúmphum |nóbilém
Quálitér Re|démptor órbit
Ímmolátus| vícerít.

Sześć wierszy tworzy zwrotkę: wiersze parzyste są pisane dymetrem trochaicznym akatalektycznym, a nieparzyste — dymetrem trochaicznym katalektycznym.

Tak samo są ułożone i trzy następne, z których pierwszy jest także pióra Wenancjusza Fortunata:

1. Lustra sex qui iam peregit
tempus implens corporis
2. O quot undis lacrimarum,
quo dolore volvitur.
3. Ira iusta Conditoris
imbres aquarum vindice.

STROFA SAFICKA MINOR

Strofa saficka zawdzięcza swoją nazwę Safonie z Mityleny na Lesbos, przedstawicielce liryki melickiej z VI w. p. Chr. Zbudowana jest z trzech jedenastogłoskowców safickich i jednego *versus adonius*. Jedenastogłoskowiec (hendecasyllabus saphicus) składa się z daktyla — ∼ ∼ , przed którym i po którym idą dwa trocheje — ∼ — ∼ , można uważać go także za pentapodię logedyczną czyli połączenie daktyla z trochejami. Wiersz ten wówczas będzie składał się z dypodii trochaicznej daktyla i powtórnej dypodii trochaicznej.

U poetów greckich, a z łacińskich u Katulla, drugi trochej w pierwszej dypodii trochaicznej, poprzedzającej daktyl pozostaje zwykle trochejem, u Horacego natomiast zawsze jest spondejem. Schemat zatem jedenastozgłoskowca, który występuje u Horacego i w hymnach brewiarzowych jest następujący:

$$\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—}$$

Ilustruje go znany fragment z *carmen saeculare* Horacego

Phoebe |silva|rúmque|| po|téns Di|ańa

Wiersz kończy się dwu- lub trzyzgłoskowym wyrazem, w których akcent gramatyczny zbiega się z przyciskiem rytmicznym *ictus*. Hendecasyllabus u greckich autorów nie ma stałej cezury, u łacińskich natomiast zwykle występuje w nim *penthemimeres* męski czyli cezura przypada po piątej zgłosce, po pierwszej sylabie daktyla. Z taką cezurą trochaiczną spotykamy się u Horacego i w hymnach. Bywa niekiedy również i cezura trochaiczna — żeńska. — Ale tego rodzaju cezura nie występuje w omawianych utworach sakralnych. Trzy w ten sposób zbudowane jedenastozgłoskowce tworzą strofę saficką mniejszą — *saphica minor*. Klauzule jej stanowi *adonius*, metrum logiczne akatalektyczne powstałe z daktyla, po którym następuje trochej według niżej zamieszczonego schematu:

$$\begin{array}{c} | \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} | \\ | \text{tém} \text{pore} | \text{sácro} | \\ | \text{scándere} | \text{sédes} | \end{array}$$

W ostatecznej formie strofa saficka mniejsza wygląda następująco:

$$\begin{array}{c} | \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \\ | \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \\ | \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \\ | \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} | \end{array}$$

Z tak zbudowanych strof składa się oda Horacego:

Od. 1, 22.

Inte|ger vi|tae|| scele|risque| purus
 non e|get mau|ris|| iacu|lis ne|qu(e) arcu|
 nec ve|nena|tis|| gravi|da sa|gittis,
 Phusce, pha|retra

Strofa saficka maior występuje u Horacego raz, a strofa saficka minor dwadzieścia sześć razy. Swoje powodzenie zawdzięcza wyjątkowej harmonii, lekkości i jakiemś niewypowiedzianemu wdziękowi, które są jej znamioną cechą. Klauzula w postaci *adoniusa* jest doskonałym jej zakończeniem. Dzięki tym niezaprzeczalnym walorom strofa saficka weszła do repertuaru metrycznego autorów chrześcijańskich. W hymnach brewiarzowych zajmuje drugie miejsce po dymetrze jambicznym. Po dzień dzisiejszy w nowych oficjach na większe uroczystości w tej strofie powstają hymny. Warto wspomnieć że w strofie safickiej pisał hymny Leon XIII. Za wzór niech posłuży hymn na uroczystość św. Rafała Archanioła, zawierający prośbę skierowaną do Chrystusa Pana o łaskę zbawienia. Autorem jego jest Rabanus Maurus († 856).

Christe| Sáncto|rúm||decus| ánge|lórum
 geñtis | huma|náe||sator | ét re|démptor
 caéli|túm no|bís||tribu|ás be|átas
 scándere | sédes
 Ánge|lús nos|traé||medi|cús sa|lútis
 Ádsit| é cae|ló||Rapha|él, ut|omnes
 Sánet | aégro|tós||, dubi|osque| vítae
 Dírigat| aétus

W strofie safickiej mniejszej w brewiarzu są ułożone następujące hymny:

- 1 Angelus fortis Gabriel et hostis
- 2 Antra deserti teneris sub annis
- 3 Ad tuas aras, Joachim, propinquat
- 4 Bella dum late furerent et urbes
- 5 Caelitum Joseph decus atque nostrae
- 6 Christe, Sanctorum decus angelorum
- 7 Dum tuos caelum recolit triumphos
- 8 Ecce iam noctis tenuatur umbra

- 9 Huius oratu Deus alme nobis
- 10 Iste confessor Domini colentes
- 11 Iste quem laeti colimus fideles
- 12 Inclytos Christi famulos canamus
- 13 Nocte surgentes vigilemus omnes
- 14 Omnis expertem maculae Mariam
- 15 O nimis felix meritique celsi.
- 16 Plaude festivo pia gens honore
- 17 Te redemptoris Dominique nostri
- 18 Sic patres vitam peragunt in umbra
- 19 Sedibus caeli nitidis receptos
- 20 Saepe dum Christi populus cruentis
- 21 Sacra iam splendent decorata lychnis
- 22 Vox sonat sponsi, diuturna cessit
- 23 Virginis proles opifexque matris
- 24 Ut queant laxis resonare fibris.

STROFA ASKLEPIADEJSKA

W obszernym zespole poezji brewiarzowej strofa asklepiadejska występuje kilkakrotnie. Jest to metrum znane z lektury Horacego, podobnie jak i strofa saficka. Nazwę swą wywodzi od nieznanego bliżej Asklepiadesa poety z epoki hellenistycznej. Strofa asklepiadejska składa się z trzech wierszy asklepiadejskich mniejszych i glikoneja, stanowiącego ich klauzulę. Sam wiersz asklepiadejski tworzy metrum loge-dyczne, składające się z trocheja i daktyli. Pierwsza stopa trochaiczna w tym wierszu nazywa się baza — *basis*. Trochej ten jest prawie zawsze niewymierny i ma formę spondeja (— —). Następująca bowiem bezpośrednio po nim stopa daktyliczna ma główną arse. Baza u Horacego jest zawsze spondaiczna, u greckich poetów może być spondejem trochejem i jambem. W hymnach brewiarzowych jest zazwyczaj spondejem. A więc wiersz asklepiadejski mniejszy składa się z bazy spondaicznej, daktyla, sylaby długiej czyli trocheja katalektycznego oraz daktyla i idącej za nim dypodii katalektycznej. Cezura jest zawsze *penthemimeres* dzieląca wyraźnie całość wiersza na dwa człony — diereza. Zasadniczy przycisk

rytmiczny *ictus* przypada na trzecią i siódmą sylabę. Schemat zatem wiersza asklepiadejskiego *asclepiadaeus minor* wygląda następująco:

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

Według tego wzoru napisana jest oda Horacego:

|Éxe|gí monu|ment(um)||aére pe|rénni|ús
|rega|lique si|tú||pýramid(um) ál|ti|ús

Trzykrotnie powtórzony wiersz asklepiadejski zamyka glikonej. Jego nazwa pochodzi od Glykona, nieznanego bliżej poety z epoki hellenistycznej. To metrum tworzy daktyl, poprzedzany u Horacego i w hymnach brewiarzowych zawsze bazą spondaiczną: po nim następują dwa trocheje z których jeden jest katalektyczny. Cezurę ma najczęściej *trithemimeres* żeńską, rzadziej trochaiczną:

· Sic te diva potens Cypri

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

Trzy wyżej wymienione wiersze asklepiadejskie mniejsze wspólnie z klauzulą w postaci glikoneja tworzą strofe asklepiadejską drugą.

$$\begin{array}{cccc|cccc|cccc|cccc} \ / & - & | & / & \cup & \cup & | & / & \cup & \cup & | & / & \cup & \cup & | & \cup \\ \ / & - & | & / & \cup & \cup & | & / & \cup & \cup & | & / & \cup & \cup & | & \cup \\ \ / & - & | & / & \cup & \cup & | & / & \cup & \cup & | & / & \cup & \cup & | & \cup \\ \ / & - & | & / & \cup & \cup & | & / & \cup & \cup & | & / & \cup & \cup & | & \cup \end{array}$$

Tą strofą u Horacego napisana jest oda na cześć Wariusza:

Scribe|rís Vari|ó||fórtis et| hósti|um
Víctor| Maéoni|í || Cárminis| ál|ité
Quám rem| cúmque fe|róx||návibus| aút e|quis
Miles| té duce| gésse|rit (Od. 1, 6).

W brewiarzu w tym metrum jest ułożone dziesięć hymnów. Odpowiednikiem metrycznym wyżej wymienionej ody Horacego jest hymn na uroczystość św. Martynty Dziewicy i Męczenniczki. Autorem jego jest Urban VIII. Zawiera wezwa-

nie, skierowane do Rzymian, by oddali cześć Dziewicy, którą palma męczeństwa przyozdobiła w nieśmiertelną chwałę:

Mártinae celebri||pláudite|| nómi|ni
cíves| Rómule||i||pláudite| glóri|ae
insígném merítis||dicite | Virgíném
Christi| dicite| Mártý|rém

W tym metrum napisane są następujące hymny brewiarzowe:

Custodes hominum psallimus angelos
Festivis resonent compita vocibus
Iam toto subitus vesper eat polo
Martinae celebri plaudite nomini
Non illam crucians ungula non feræ
Tu natale solum protege, tu bonæ
Te, Joseph, celebrent agmina caelitem
Te gentes Ioachim Christianae canant
Sanctorum meritis inclyta gaudia.

HYMNY RYTMICZNE

Podboje Rzymian przyniosły rozwój terytorialny Imperium Romanum, ale dla języka łacińskiego stały się kłeską. Już w trzecim stuleciu po Chr. u mieszkańców odległych prowincji rzymskich zanika poczucie *quantitas syllabarum*, tak charakterystyczne dla łaciny. W związku z tym powstaje nowy rodzaj poezji, oparty o akcent słowa, a nie jak dotąd o iloczas: z akcentu wypływa jej charakter rytmiczny. Nowe utwory zewnętrznie mają formę metryczną: są wśród nich utwory jambiczne trochaiczne, oraz logedyczne. Podstawę ich stanowi ilość zgłosek w wierszu i akcent gramatyczny. Dlatego w hymnach tego typu brewiarza nie ulega rozwiązaniu. Jeśli wiersz ma więcej sylab, niżby należało, wynika to z wadliwej jego budowy. Nie występuje w nim zjawisko synizezy, nie przestrzega się elizji. Jedynie cezury są takie same co i w układach metrycznych iloczynowych. Ich zewnętrzną cechą są rymy jedno lub dwusylabowe, niekiedy krzyżowe. Nie stanowi to jednak ściśle przestrzeganej zasady, gdyż są także utwory

rytmiczne pozbawione rymów. Takim hymnem rytmicznym zbudowanym z quasi jambów jest hymn na uroczystość św. Floriana.

— ↓ — ↓ — / ∪
 Gratuletur ecclesia
 ∪ ↓ — / — / ∪
 Nova laudum praeconia
 ∪ / ∪ / — / ∪ /
 Dei canens cum gratia
 — / ∪ / — / ∪ /
 Pro Floriani gloria etc.

Iloczasu w tym hymnie zupełnie nie bierze się pod uwagę. Strofę trochaiczną tworzy dymetr trochaiczny akatalektyczny. Tego wzoru quasi metrycznego trzyma się św. Tomasz z Akwinu w hymnie na uroczystość Bożego Ciała:

Pánge línqua glórioi
 Córporis mystérium
 Sángunisque prétiói
 Quém in muñdi prétium
 Frúctus veñtris génerói
 Réx effúdit géntiúm.

W dymetrze trochaicznym o quasi-trochejach jest napisany hymn na uroczystość św. Floriana w laudesach:

Saépe martyr verberátus
 uñcis carnem lacerátus
 Déum, díicens, cólo trínium
 cónfutávit Aquilinum,

a także sekwencja „Dies irae, dies illa“ Tomasza z Celano 1249:

Diés irae, diés illa
 sólvet saéclum ín favilla
 Téste Dávid cum Sibýlla

oraz antyfona Ave Regina:

Áve Réginá caelórum
 Áve rádix, sálve pórtá
 éx qua mún-do lúx est órta.

Quasi dymetrem trochaicznym katalektycznym jest ułożony hymn w commune festorum Beatae Mariae Virginis: Ave Maris Stella, którego autorem według późniejszej tradycji miał być Paulus Diaconus † 799. Utwór zbudowany jest z tetra-
 stychicznych zwrotek:

Áve Maris Stélla
 Déi Máter álma
 átque semper vírgo
 Félix caéli pórtá

W zwrotce asklepiadejskiej drugiej, ale opartej o akcent jest skomponowany hymn św. Tomasza z Akwinu:

Sácris sólemniis júnta sint gaúdia
 Et ex praécordiis sónent praecónia
 Récedánt veterá, nóva sint ómnia
 Córda, vóces et óperá.

Wśród hymnów brewiarzowch znajduje się też „planctus” Matki Bożej Bolesnej pt. *Stabat Mater dolorosa*, jedna z najbardziej popularnych w średniowieczu franciszkańskich pieśni pasyjnych. Napisany jest quasi dymetrem trochaicznym. Dwa pierwsze wiersze strofy są dymetrem trochaicznym katalektycznym. Wielka popularność *Stabat Mater* sprawiła, że na jej modłę pisano inne utwory. K. Strecker w schemacie *Stabat Mater* widzi układ:

2x8 — — a — 7 — — b — 2 — 2 × 8 — — c — 7

Stábat Máter Dólorósa
 iúxta Crúcem lácrimósa
 dúm pendébat filiús

Cúius ánimám geméntem
 cóntristátam et doléntem
 petransívit gládiús.

Taką samą budowę ma jej dalszy ciąg: Sancta Mater istud agas oraz Virgo virginum praeclara, umieszczone w matutinum i laudesach na uroczystość Matki Bożej Bolesnej.

W wiekach średnich rozwinął się nowy rodzaj poezji ubrany w szatę prozy rytmicznej. Utwory tego typu nazywano prozami lub sekwencjami. Rozpowszechnił je Notker, zakonnik z St Gallen † 912. Pojawienie się sekwencji zdecydowanie przechyliło szatę na stronę poezji rytmicznej, opartej o akcent słów i rym końcowy. W brewiarzu mamy kilka wzorów tego rodzaju poezji: Jubilus rhythmicus na uroczystość Imienia Jezus: w niesporach, w matutinum i laudesach.

Jesu dulcis memoria	Jesu Rex admirabilis	Jesu decus angelicum
dans vera cordis gaudia	Et Triumphator nobilis	In aure dulce canticum
sed super cel et omnia	Dulcedo ineffabilis	In ore mel mirificum
eius dulcis praesentia	Totus desiderabilis	In corde nectar caelicum

Tego rodzaju tendencje przeważały w wiekach średnich. Renesans przyniósł nawrót do tradycji antyku. Tymi śladami poszły następne wieki. W hymnach brewiarzowych w nowych oficjach przeważa troska o poezję opartą o *quantitas syllabarum*.

Powyższe rozważania nie mają wyłącznie charakteru teoretyczno-lingwistycznego. W nauczaniu łaciny w pierwszych latach seminariów duchownych metryka hymnów brewiarza albo leży zupełnym odłogiem albo jest nie zawsze na właściwym poziomie. Uwzględnienie w programie nauki języka łacińskiego choćby w tym szczupłym zakresie wiadomości z dziedziny metryki nie byłoby bez pożytku dla samej recytacji *officium divinum* i umiłowania brewiarza kapłańskiego. Brewiarz bowiem nierozzerwalnie wiąże się z kapłaństwem i stanowi jego codzienną strawę duchową.

Pisał kiedyś Dymitr Mereżkowski o swojej Biblii: „Malutka, formatu 1/32 części arkusza, w czarnej skórzanej okładce o 626 stronicach dwuszpaltowego drobnego druku. Ręczny napis na przedtytułowej stronie: 1902 świadczy, że do bieżącego 1932 roku mam ją u siebie już trzydzieści lat. Czytam ją codziennie i czytać będę, dopóki oczy widzą, przy wszelkim od słońca czy serca biegnącym świetle w najjaśniejszym

sze dni i najciemniejsze noce, szczęśliwy czy nieszczęśliwy, chory czy zdrow, czujący czy nieczuły. I wydaje mi się, że wciąż czytam coś nowego, nieznanego i że nigdy nie przeczytam, nie poznam do głębi. Tylko rąbkiem oka widzę, rąbkiem serca czuję. A gdyby tak zupełnie — co wtedy? Skóra zbutwiała, grzbiet odpada, kartki rozsypują się także miejscami zbutwiałe, po brzegach wytarte. Trzeba by ją na nowo oprawić, ale szkoda, a prawdę mówiąc, nawet strach choćby na kilka dni rozstać się z tą książką“. (Jezus Nieznany, Warszawa 1937, 10). Te do głębi wzruszające słowa każdego chwytają za serce. Mereżkowski w swoich wypowiedziach nie jest osamotniony. Podobne słowa o brewiarzu może powtórzyć cała rzesza kapłanów.

Ks. LEON KOTYŃSKI