

WOJCIECH ODOJ
Wrocław, UWŹ

POLIFONICZNE OPRACOWANIA WERSETÓW Z PIEŚNI NAD PIEŚNIAMI W CZASACH JOHNA DUNSTAPLE’A I LEONELA POWERA

Istnieje wiele kontrowersji dotyczących tego, w jaki sposób interpretować jedną z najbardziej chyba intrygujących i enigmatycznych ksiąg Starego Testamentu — Pieśń nad Pieśniami. Dosłownie, czy może w poemacie należy szukać głębszego, symbolicznego znaczenia?¹ Tradycja objaśniania treści zawartych w tej księdze obejmuje około stu komentarzy napisanych między VI a XV w.² Przez wieki poemat interpretowany był przez pisarzy rabinicznych jako alegoria miłości Boga, a przez autorów chrześcijańskich, jako opis związku między Chrystusem a Kościołem³. Tradycja odnoszenia niektórych wersetów z PnP do Maryi sięga okresu działalności świętych Ambrożego i Hieronima⁴. Uważani za jednych z pierwszych maryjnych egzegetów, Ambroży i Hieronim przede wszystkim nawiązywali do tajemnicy dziewictwa Maryi, odnosząc się zaledwie do kilku wersetów, a nie do całej księgi⁵. Cały poemat zaczął być interpretowany w kontekście maryjnym dopiero pod koniec XI w.⁶ W tym samym czasie Oblubienica zaczęła być identyfikowana z Maryją⁷. Około XII w. maryjni komentatorzy widzieli w PnP przede wszystkim zapis życia Maryi Panny i opis jej związku z Synem — Jezusem Chrystusem⁸. Dzięki św. Ber-

¹ Autorstwo Pieśni nad Pieśniami nadal jest przedmiotem dyskusji, mimo faktu, iż imię króla Salomona wzmiankowane jest w poemacie (3: 7, 9); zob. M. WARNER, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, New York 1983, s. 125, i *New Catholic Encyclopedia*, t. XIII, Washington 2003², s. 318. Orygenes był prawdopodobnie pierwszym, który wyraził wątpliwości dotyczące egzegezy PnP; zauważył, że w znaczeniu dosłownym poemat jest o miłości cielesnej; zob. A. W. ASTELL, *The Song of Songs in the Middle Ages*, London 1990, s. 1–2.

² E. A. MATTER, *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*, Philadelphia 1990, s. 3.

³ M. WARNER, *Alone of All Her Sex*, s. 125–126.

⁴ M. CLAYTON, *The Cult of the Virgin Mary in Anglo-Saxon England*, Cambridge 2003, s. 12.

⁵ R. FULTON, *Mimetic Devotion, Marian Exegesis, and the Historical Sense of the Song of Songs*, „Viator: Medieval and Renaissance Studies” 27 (1996), s. 85–116, szczególnie 86–87; oraz TENŹE, *Quae est ista quae ascendit sicut aurora consurgens?: The Song of Songs as the Historia for the Office of the Assumption*, MSt 60 (1998), s. 55–122, szczególnie 65–66.

⁶ Należy jednak pamiętać, iż lista chrześcijańskich egzegetów PnP sprzed tego okresu obejmuje takich myślicieli, jak Ambroży, Hieronim, Justo (Justus) z Urgell, Beda zw. Czcigodnym, Piotr Damiani, Paweł Diakon i Paschasius Radbertus.

⁷ A. W. ASTELL, *The Song of Songs*, s. 15–16, 42–72.

⁸ R. FULTON, *Mimetic Devotion*, s. 85.

nardowi z Clairvaux (1090–1153) i jego osiemdziesięciu ośmiu kazaniom na temat PnP (*Sermones super Cantica Cantorum*) księga ta osiągnęła niespotykaną dotąd popularność.

Wystarczy spojrzeć na twórczość kompozytorów angielskich działających w II poł. XIV w. i I poł. XV w., aby przekonać się, jak wielką popularnością teksty te cieszyły się w tamtym czasie w Anglii. Było to najprawdopodobniej odbiciem wielkiego kultu, jakim Maryja Panna cieszyła się na Wyspach⁹. Już w IX w. powstała tam grupa antyfon opartych na tekstach z PnP. Najwięcej takich antyfon zawartych jest w antyfonarzach z Salisbury i Worcester¹⁰. Według Shai Burstyn antyfonarz z Worcester zawiera dwa razy więcej takich antyfon niż antyfonarze sporządzone na kontynencie¹¹. Polifoniczne opracowania tekstów z PnP, skomponowane w Anglii w połowie XIV w., „należą do kategorii polifonicznych antyfon wotywnych”¹². Ten specjalny typ antyfony był przeważnie śpiewany na koniec komplety przed figurą Matki Boskiej. Wydaje się, że zastosowanie *cantus firmus* w tych opracowaniach w głównej mierze zależało od rodzaju wykorzystywanego tekstu; antyfony będące opracowaniami tekstów liturgicznych były rzeczywiście często oparte na *cantus firmus*, podczas gdy antyfony z tekstami o charakterze dewocyjnym, pozaliturgicznym, były kompozycjami swobodnymi. Te dwa typy antyfon występują w twórczości Johna Dunstaple’a (ur. ok. 1380/90 – zm. 1453)¹³. Wedle Bukofzera, który

⁹ Ogólny opis tej tradycji i analiza wybranych polifonicznych opracowań tekstów z PnP — zob.: S. BURSTYN, *Early 15th-Century Polyphonic Settings of Song of Songs Antiphons*, „Acta musicologica” 49 (1977), s. 200–227. Wydaje się jednak, że kult maryjny w Anglii narodził się znacznie wcześniej. W swoim studium o kuldze maryjnym w Anglii od ok. 700 r. do podboju Anglii przez Wilhelma Zdobywcę w 1066 r. Mary Clayton pisze, że „przed X w. anglo-saksońska maryjna religijność skutkowałą poświęceniem wielu kościołów i domów zakonnych Maryi, pisaniem prywatnych i oficjalno-liturgicznych modlitw, całoroczną celebracją świąt maryjnych, pozyskiwaniem maryjnych relikwii oraz tworzeniem i propagowaniem tekstów w rodzimym języku opisujących życie i śmierć Maryi. [By the tenth century, Anglo-Saxon devotion to the Virgin had resulted in the dedication of large numbers of churches and monasteries to her, in the composition of private and of public liturgical prayers, in the celebration of the yearly round of Marian feasts, in the acquisition of relics of Mary and in the composition and dissemination of vernacular texts describing the life and death of the Virgin]; zob. M. CLAYTON, *The Cult of the Virgin Mary*, s. 1. Peter Lefferts zwraca uwagę, że angielskie polifoniczne *cantilenas* z XIV w., z ich tekstami głównie dedykowanymi Najświętszej Maryi Pannie, należy postrzegać w kontekście rozszerzającego się kultu maryjnego w Anglii w XIII i XIV w., zob. P.M. LEFFERTS, *Cantilena and Antiphon: Music for Marian Services in Late Medieval England*, „Current musicology” 45/47 (1990), s. 247–282, szczególnie 249–250.

¹⁰ Antyfonarz z Salisbury, Biblioteka Uniwersytecka w Cambridge, Mm. ii, 9 (XIII w.); Antyfonarz z Worcester, Biblioteka Katedralna w Worcester, F. 160 (XII w.).

¹¹ S. BURSTYN, *Early 15th-Century Polyphonic Settings*, s. 206–207.

¹² Tamże, s. 207. Wydaje się, że jednym z pierwszych polifonicznych opracowań tekstów z PnP w ogóle jest *Anima mea liquefacta est / Descendi in hortum meum* z kodeksu Montpellier; zob. H. TISCHLER (red.), *The Montpellier Codex* (Recent Researches in the Music of the Middle Ages i Early Renaissance 8), t. IV, Madison 1985, s. 94. W.E.H. SANDERS (red.), *English Music of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*, Paris 1979, s. 111–112 znajduje się *Tota pulchra es-Anima mea liquefacta est*.

¹³ Nadal podstawowym źródłem wiedzy na temat życia i twórczości kompozytora pozostaje M. BENT, *Dunstaple*, London 1981. Wydanie dzieł wszystkich kompozytora: M. BUKOFZER (red.), *John Dunstable. Complete Works* (Musica Britannica 8), poprawione wydanie: M. BENT, I. BENT, B. TROWELL, London 1970.

wymienia siedem typów kompozycji u tego kompozytora, piąty typ zwykle zawiera melodię chorałową w głosie najwyższym, podczas gdy szósty charakteryzuje się brakiem materiału zapożyczonego.

W tym ostatnim

deklamacja pojedynczych wyrazów odgrywa bardzo ważną rolę. Odcinki kompozycji odpowiadają pojedynczym liniom tekstu. Chociaż można natknąć się na szerokie zastosowanie melizmatów, szczególnie na początkowych i zamykających słowach, deklamacja albo rytm mówionego słowa ma ważny wpływ na puls muzyczny. Ten rodzaj rytmu, będący wynikiem [rytmu] słów, pozwala nazywać szósty typ utworów motetami „deklamacyjnymi”¹⁴.

Burstyn stosuje terminologię Bukofzera i dodaje, że motet deklamacyjny być może wywodzi się od *conductusu* albo *cantileny*. Prawdopodobnie najbardziej znanym utworem w tamtym czasie, zachowanym w co najmniej siedmiu źródłach, oraz najlepszym przykładem deklamacji i jednocześnie idealnym przykładem szóstego typu kompozycji jest motet *Quam pulchra es* Dunstaple’a¹⁵. Jeśli utwór ten stanowi dobry przykład tego rodzaju kompozycji, to czy znajdziemy jeszcze inny, który można by swobodnie zaklasyfikować do tego typu utworów? Wydaje się, że żadna z kompozycji poświęconych Maryi nie akcentuje w tak jasny i czytelny sposób związku między akcentem słownym i melodycznym jak *Quam pulchra es*¹⁶.

W niektórych utworach można jednak natknąć się na krótkie odcinki, zaledwie kilkutaktowe, w których słowa są wyraźniej słyszalne dzięki ich równoczesnej deklamacji we wszystkich głosach. Przykładowo: w *Salve Regina mater mire* (nr 45) występuje jeden dość długi odcinek o charakterze deklamacyjnym (t. 25–44), podzielony na trzy części przez fragmenty melizmatyczne. Bardziej wyraźna dekla-

¹⁴ M. BUKOFZER, *John Dunstable and the Music of His Time*, „Proceedings of the Musical Association” 65 (1938–1939), s. 26–27.

¹⁵ Atrybucja *Quam pulchra es* nadal wzbudza kontrowersje, ponieważ kompozycja ta nie przystaje do profilu stylistycznego pozostałych dzieł Dunstaple’a (72 kompozycje?). Fallows sugeruje, że autorem tego utworu może być Binchois, zob. D. FALLOWS, *Dunstable, Bedyngham and O rosa bella*, „Journal of Musicology” 12 (1994), s. 288. Współczesne wydanie utworu znajduje się w M. BUKOFZER (red.), *Complete Works*, s. 112–113. „Faktura kontrapunktyczna motetu *Quam pulchra es* nie była czymś nowym w tamtym czasie. Obejmuje ona strukturalny duet głosów (*cantus* i *tenor*), które zawsze prowadzone są w ruchu przeciwnym, oraz akompaniujący kontratenor, wypełniający harmonię i dopełniający standardowe brzmienie kadencji oktawowo-kwintowej. Ta trzygłosowa faktura była normą w *chanson* od połowy XIV w. aż do zaniku *formes fixes* pod koniec XV w. Została także zaadaptowana przez Francesca Landiniego (ok. 1325–1397) oraz mniej znanych kompozytorów tworzących włoską ballatę (przypominającą w formie francuskie *virelai*), która odgrywała ważną rolę pod koniec XIV w. i na początku XV w., kiedy to Dufay najprawdopodobniej zapoznał się z nią podczas pobytu we Włoszech. W końcu ta sama trzygłosowa kontrapunktyczna faktura cechowała angielską polifonię sakralną, rozkwitającą pod koniec XIV w., którą uczeni określili mianem „angielska *cantilena*”. Ta trzygłosowa faktura była typowa dla prostych opracowań tekstów dewocyjnych (szczególnie maryjnych) i wykorzystywana w muzyce o charakterze paraliturgicznym”; zob. D. ROTHENBERG, *The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, Oxford – New York 2011, s. 98–99.

¹⁶ Kompozycje *Ave maris stella* (nr 35) i *Magnificat* (nr 36) Dunstaple’a, pomimo posiadanych cech utworu deklamacyjnego, nie należą do szóstej grupy, ponieważ zawierają melodię chorałową w najwyższym głosie.

macja widoczna jest w *Sancta Dei genitrix* (nr 47). Na słowach *flos misericordie* (t. 13–15) wszystkie głosy traktowane są z homorytmiczną koordynacją, zaś słowa *in sede beata* (t. 144–147) opracowane są z niezwykle dbałością; ten krótki fragment zapisany został w długich wartościach we wszystkich głosach i oddzielony od pozostałej części utworu pauzami.

Po krótkiej analizie można dojść do wniosku, że terminologia zastosowana przez Bukofzera wydaje się niejasna, skoro nie wiadomo do końca, ile i które kompozycje Dunstaple'a muzykolog zalicza do szóstego typu. Pojawia się zatem pytanie: Które z utworów angielskiego kompozytora Bukofzer uważa za motety deklamacyjne, skoro tylko w *Quam pulchra es* deklamacja pełni bardzo ważną rolę w przeciągu całej kompozycji?

W dodatku do *Quam pulchra es* Dunstaple skomponował jeszcze jeden utwór do słów z PnP. *Descendi in ortum meum* jest jednym z jego siedmiu czterogłosowych kompozycji (inne to części mszalne i motety izorytmiczne)¹⁷. Utwór zachowany jest w trzech źródłach¹⁸. Wedle Margaret Bent i Iana Benta głos najwyższy cytuje dokładnie sześć nut melodii chorałowej *Descendi in ortum meum*. Reszta jest mniej lub bardziej parafrazowana¹⁹. Najbardziej uderzającą cechą tego utworu jest użycie klucza *g* dla głosu sopranowego. Żadna inna kompozycja Dunstaple'a nie ma takiej dyspozycji kluczy. Na pierwszy rzut oka kompozycja ta wydaje się więc inna od pozostałych, jednak kiedy spojrzy się na kształt pierwszej, długiej i płynnej frazy w głosie najwyższym (t. 1–9), można dojść do przekonania, że kształt tej frazy jest typowy dla Dunstaple'a.

Wszystkie osiemnaście motetów Leonela Powera (zm. 1445) — współczesnego Dunstaple'owi kompozytora angielskiego — są opracowaniami tekstów maryjnych²⁰. Cztery oparte są na fragmentach pochodzących z PnP: dwa opracowania *Anima mea* (na dwa i trzy głosy), *Ibo michi ad montem* i *Quam pulchra es* (obydwa trzygłosowe) są najbardziej zaawansowanymi pośród motetów Powera. Najprawdopodobniej zostały skomponowane w ostatniej dekadzie życia kompozytora. Motet *Quam pulchra es* jest *unicum* zachowanym w I-MOe — Modena, *Biblioteca Estense*, Ms. {alpha}.M.1.11, ff. 114v114v-115115. Dzieło zaczyna się pięcioletowym, beztekstowym duetem, który prawdopodobnie pomyślany był jako instrumentalne preludium albo wokalny melizmat. Najbardziej rzucającą się w oczy cechą tej kompozycji jest użycie pierwszej frazy melodii chorałowej w trzech pierwszych taktach tego utworu (*superius*). Takie instrumentalne preludia-introdukcje były bardzo

¹⁷ Utwór *Gaude virgo Katerina* (5 gł.) nie zachował się, ale jest wyszczególniony w indeksie księgi chórowej z Eton.

¹⁸ *British Library*, Add. MS 54324 (ok. 1475); Aosta, *Biblioteca del Seminario Maggiore*, Ms. A1, D19 (I poł. XV w.); Maidstone, *Centre for Kentish Studies, Canterbury Cathedral Archives* PRC 50/5.

¹⁹ Więcej na temat tego utworu — zob. M. i I. BENT, *Dufay, Dunstable, Plummer — A New Source*, *JAMS* 22 (1969), s. 397–399.

²⁰ Wydanie dzieł wszystkich: L. POWER, *Complete Works* (Corpus Mensurabilis Musicae 50), CH. HAMM (wyd.), American Institute of Musicology 1969.

często stosowane w czasach Powera. Jednym z kompozytorów, który stosował je dość często, był Johannes de Lymburgia²¹. Po tej nieoczekiwanej introdukcji, prezentacja pierwszych słów ma charakter deklamacyjny. Cały utwór obfituje w kontrasty fakturalne i częste zmiany menzury (np. t. 40–54). Wydaje się, iż Power świadomie zaczyna niektóre frazy krótkimi, ale wyraźnie zaznaczonymi punktami imitacyjnymi (np. t. 19–22, 26–32, 38–42, 59–61). Cechą charakterystyczną jest bardzo niski rejestr całego utworu: *superius* zapisany jest w kluczu tenorowym, zaś kontratenor i tenor w kluczu basowym. Tylko *Ave maris stella* (nr 4) ma podobną dyspozycję kluczy. *Ibo michi ad montem* jest w całości zapisany w menzurze trójdzielnej. Dominuje faktura trzygłosowa z wyjątkiem fragmentu na słowach *Veni de Libano, venies* (t. 44–47), gdzie tekst opracowany został deklamacyjnie. Jest jasne, że Power próbuje tutaj eksperymentować z różnym opracowywaniem tekstu; w utworze występują bowiem fragmenty, gdzie głosy charakteryzują się płynnym, melizmatycznym przebiegiem (t. 9–12, 17–18, 76–83), oraz takie, które cechuje deklamacja i prosty kontrapunkt *nota contra notam* (t. 27–34, 44–45, 71–74).

Nie ulega wątpliwości, iż Dunstaple i Power są najważniejszymi i najbardziej rozpoznawalnymi przedstawicielami tzw. „angielskiego brzmienia” albo „słodkiej angielskiej pieśni”, ale nie jedynymi. Istnieje przecież cała grupa kompozytorów, takich jak John Pyamour, John Plummer, Forest i Stone, którzy w znaczący sposób przyczynili się do rozwoju angielskiego stylu w muzyce w pierwszych dekadach XV w. Styl ten, charakteryzujący się prostotą i kontrolowanym stosowaniem dysonansów, zrobił ogromne wrażenie na muzykach działających na kontynencie, którzy prawdopodobnie usłyszeli muzykę angielską podczas soboru w Konstancji (1414–1418)²².

Motet *Quam pulchra es* Johna Pyamoura (zm. ok. 1426) jest mniej znany, jednak jego „słodkie” brzmienie i prosta deklamacja przypominają *Quam pulchra es* Dunstaple’a. Kompozycja zachowała się w dwóch źródłach²³.

²¹ S. BURSTYN, *Fifteenth-Century Polyphonic Settings of Verses from the Song of Songs*, Columbia University 1972 (nieopublikowana dysertacja).

²² Cechy uważane za typowo angielskie w muzyce XV w. ówczesni teoretycy określali mianem *la contenance angloise*. Głównym źródłem angielskiej praktyki polifonicznej przełomu XIV i XV w. jest rękopis Old Hall (*British Library*, MS 57950) sporządzony około 1415–1420 dla *St. George Chapel* w Windsorze i przechowywany dawniej w *Library of St. Edmund’s College* w Old Hall. Zawiera prawie wyłącznie utwory kompozytorów angielskich i obejmuje repertuar skomponowany w okresie od ok. 1350 albo 1370 do 1420 r. Manuskrypt jest zbiorem kompozycji wykonywanych podczas mszy, w dużej mierze opracowań tekstów *ordinarium missae*. Obejmuje 147 pozycji. Spośród nich aż 121 tworzy polifoniczne opracowania stałych śpiewów tekstów mszalnych; są to cztery grupy utworów, uporządkowane według gatunków: 40 *Gloria*, 35 *Credo*, 27 *Sanctus* i 19 *Agnus Dei*. Całkowity brak *Kyrie* sugeruje, iż w Anglii *Kyrie* mogło być wykonywane chorałowo, albo że fragment rękopisu zawierający opracowania *Kyrie*, znajdujący się na początku manuskryptu, być może został usunięty albo zniszczony. Współczesne wydanie rękopisu: *The Old Hall Manuscript* (Corpus Mensurabilis Musicae 46), A. HUGHES, M. BENT (wyd.), American Institute of Musicology 1969–1973.

²³ I-MOe — Modena, *Biblioteca Estense*, Ms. {alpha}.X.1.11, ff. 95v95v-9696 i I-TRmn 92 — Trydent, *Museo Provincionale d’Arte*, Castello del Buon Consiglio, Ms. 92, ff. 172v–173.

Melodia antyfony nie jest cytowana w tym utworze, a muzyka zdumiewa brakiem dysonansów. Idiom melodyczny, chociaż skomplikowany w zakresie frazowania, jest wyjątkowo płynny, z kilkoma interwałami większymi niż tercja. Występują subtelne, ukryte imitacje²⁴.

Bukofzer stwierdza, że jest to świetny przykład wczesnego motetu deklamacyjnego. „Rozpoczyna się w typowy sposób, melizmatycznym duetem, który następnie rozwija się w trzy deklamacyjne głosy, z których każdy przestrzega rytmu słowa”²⁵. Opracowanie słów *pulchra es at quam de...* (t. 4–5) ma charakter deklamacyjny ale zaraz potem pojawia się melizmat na sylabie *-co-* ze słowa *decora*. Potem, wraz z pojawieniem się faktury trzygłosowej, na słowie *carissima* wprowadzony zostaje kolejny ustęp deklamacyjny. Odnosi się wrażenie, że zmiany fakturalne podyktowane są tutaj strukturą wersyfikacyjną oraz znaczeniem tekstu.

John Plummer (ok. 1410–ok. 1484) był członkiem kapeli królewskiej Henryka VI. Większość swojego życia spędził w Windsorze. Jego twórczość obejmuje dziesięć kompozycji (z których cztery wątpliwego autorstwa). Pośród nich trzy są opracowaniami fragmentów z PnP: *Descendi in hortum meum* (3gł.) i dwa trzygłosowe utwory do tekstu *Tota pulchra es. Tota pulchra es* jest najczęściej opracowywanym muzycznie tekstem z PnP, prawdopodobnie z powodu wersetu *et macula non est in te*, który można odczytywać w kontekście dogmatu o dziewictwie Maryi Panny. Najstarszym znanym polifonicznym opracowaniem tego tekstu jest *Tota pulchra es/Anima mea* z Ms. *Princeton Garrett* 119, datowanym na ok. 1280 r.²⁶ Opracowanie Plummera²⁷, stanowiące dobry przykład wyrafinowanego stylu kompozytora, zachowało się w trzech źródłach²⁸. Opiera się głównie na imitacji i częstych zmianach faktury, z melizmatycznej na homorytmiczną. Być może w trzech pierwszych taktach kompozytor nawiązuje do motetu *Quam pulchra es* Pyamoura. Kompozycja tego ostatniego powstała najprawdopodobniej wcześniej, więc Plummer, imitując motet *Quam pulchra es* Pyamoura, chciał być może wyrazić podziw i uznanie dla starszego mistrza. *Tota pulchra es* Plummera zaczyna się trzema duktami, które różnią się od siebie kombinacją głosów. Najpierw duet dwóch skrajnych głosów (sopran, tenor, t. 1–7), następnie dwa najniższe głosy (kontratener,

²⁴ John Pyamour (*Piamor*), w: S. SADIE (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. XX, London 2001².

²⁵ Niestety autor nie był w stanie ustalić, czy istnieje kompletne wydanie tego utworu. Początkowy fragment i opis motetu znajdują się w: M. BUKOFZER, *Fauxbourdon Revisited*, „Musical Quarterly” 38 (1952), s. 39–40 i w S. BURSTYN, *Early 15th-Century Polyphonic Settings*, s. 210–212. Nagranie tego utworu znajduje się na płycie *The Service of Venus and Mars. Music for the Knights of the Garter, 1340–1440*, Gothic Voices, Christopher Page, Musical Heritage Society 513438H.

²⁶ S. BURSTYN, *Fifteenth-Century Polyphonic Setting*, s. 88.

²⁷ Analiza opracowania *Tota pulchra es* Plummera na podstawie wydania Andrew Hughesa w *Early English Church Music. Fifteenth-Century Liturgical Music, Antiphons and Music For Holy Week and Easter*, t. VIII, s. 28–31.

²⁸ Anonimowo w GB-Ob, Oxford, *Bodleian Library*, MS. Arch. Selden B. 26, nr 50; I-TRmn 90 — Trydent, *Museo Provincionale d'Arte*, Castello del Buon Consiglio, Ms. 90, f. 338v–340; I-MOe — Modena, *Biblioteca Estense*, Ms. {alpha}.X.1.11, f. 123v123v-124124.

tenor, t. 7–11) i na koniec dwa najwyższe (sopran, kontratenor, t. 11–13). Po tym fragmencie kompozycja rozwija się w trzygłosie. Kilka razy pojawia się imitacja obejmująca zaledwie motyw czołowy (t. 11–12 sopran, kontratenor; t. 16–17 sopran, kontratenor, tenor; t. 19–20 kontratenor, tenor; t. 22–24 sopran, tenor; t. 28 tenor, kontratenor). Omawiając styl opracowań PnP Plummera, Shai Burstyn pisze:

Trzy opracowania tekstów z PnP Plummera pokazują jego niewątpliwą umiejętność do operowania fakturą, wystarczająco elastyczną, aby przechodzić z jednej w drugą bez wprowadzania przerw w przebiegu. W tym względzie tekst i muzyka są ze sobą bardziej powiązane w jego kompozycjach niż w innych opracowaniach. To tutaj Plummer staje się ważnym łącznikiem między „angielskim stylem” a klasycznym renesansem²⁹.

Wydaje się, że wszystkie te cechy wyraźniej widoczne są w trzygłosowym *Ibo michi ad montem* Plummera, zachowanym w I-TRmn 90 — Trydent, *Museo Provincionale d'Arte, Castello del Buon Consiglio*, Ms. 90, f. 284v.³⁰ Melodia chorałowa *Ibo michi ad montem* (jej pierwszych dwanaście nut) cytowana jest wyłącznie na początku utworu, w głosie najwyższym. W kompozycji często dochodzi do zmian faktury z dwugłosowej na trzygłosową. Otwierający duet dwóch głosów najwyższych (t. 1–27) przekształca się następnie w duet dwóch głosów najniższych (t. 27–33). Częściej niż w *Tota pulchra*, w motecie *Ibo michi ad montem* pojawiają się kontrasty pomiędzy ustępami o charakterze melizmatycznym i sylabicznym. Imitacja, której podstawę stanowią wyłącznie krótkie motywy, jest bardziej zauważalna we fragmentach dwugłosowych.

Forest, który zmarł w 1446 r., również skomponował utwory (4) oparte na tekstach z PnP: *Qualis est dilectus* (3gł.), *Tota pulchra es* i dwa opracowania *Anima mea* (3gł. i 4gł.). W przeciwieństwie do wcześniej omawianych kompozycji, w których adorowana i opisywana jest dziewczyna, w *Qualis est dilectus* pojawia się oblubieniec. Kompozycja ta została zapisana w rękopisie *Old Hall* nie później niż w 1425 r. i traktowana jest jako najbardziej zaawansowana ze wszystkich utworów Foresta³¹. Rozpoczyna i kończy się duetem charakteryzującym się szeroko rozpiętymi, ornamentalnymi liniami melodycznymi. Dwugłosowe pasaży występują również w środkowej części utworu (t. 16–17, 17–22, 23–25, 34–37, 38–49). Poza tym natrafić można na ustępy zdominowane przez deklamację. Interesujący punkt imitacyjny znajduje się w t. 30–33, między sopranem a tenorem, gdzie dokładnie imitowanych jest siedem nut.

Stone, głównie znany ze swoich dwóch opracowań tekstów z PnP — *Ibo mihi ad montem* (3gł.) i *Tota pulchra es* (3gł.), uważany jest za przedstawiciela generacji kompozytorów działających po Dunstaple'u.

²⁹ S. BURSTYN, *Fifteenth-Century Polyphonic Settings*, s. 205.

³⁰ Burstyn i Scott sugerują, iż *Ibo michi ad montem*, znajdujący się anonimowo w TRmn 90, powinien również zostać przypisany Plummerowi na podstawie stylistycznych podobieństw. Transkrypcja tego utworu znajduje się w: A. BESSER SCOTT, *Ibo michi ad montem mire*, s. 553–556.

³¹ M. BENT, *Forest*, w: S. SADIE (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. IX, London 2001, s. 87–89.

Jego muzyka w całości zapisana jest w metrum dwudzielnym. Kanciaste rytmy i częste niezdarne pochody sugerują, że Stone był młodszym rówieśnikiem Waltera Frye'a; inne cechy stylistyczne przypominają utwory Plummera³².

Wszystkie omówione powyżej kompozycje — polifoniczne opracowania tekstów z PnP, reprezentują styl angielski (*la contenance angloise*). Wybór tekstów z PnP wydaje się typowy dla kompozytorów angielskich, faworyzujących teksty maryjne, podczas gdy w tym samym czasie kompozytorzy działający na kontynencie preferują raczej hymny i sekwencje niż antyfony. Najczęściej imitacja obejmuje tylko krótkie motywy, chociaż można również natknąć się na imitacje dłuższych fraz. W kilku utworach trzy głosy traktowane są równorzędnie i wszystkie biorą udział w imitacji. Kompozycje zawierające nawet niewielkich rozmiarów pola imitacyjne być może stały się inspiracją dla późniejszych kompozytorów, piszących utwory, w których imitacja zaczęła odgrywać większą rolę i wykazywała ściślejszy związek z tekstem. Wiele z tych kompozycji, powstałych pod koniec XIV w. i w I poł. XV w., zostało przyćmionych przez dzieła najbardziej w tamtym czasie znanych angielskich kompozytorów — Johna Dunstaple'a i Leonela Powera. Wydaje się jednak, iż te mniej znane, czasami zapomniane utwory Pyamoura, Plummera, Foresta i Stone'a odegrały równie ważną rolę w kształtowaniu się angielskiego idiomu dźwiękowego i stanowiły inspirację dla kompozytorów działających na kontynencie.

Pod koniec XV i w XVI w. polifoniczne opracowania tekstów z *Canticum Canticorum* stały się niezwykle ekspresyjne i zaczęto stosować w nich bardziej wyszukane środki retoryczne. Tacy kompozytorzy, jak: Josquin, który skomponował dwa motety do tekstów z PnP — *Ecce tu pulchra es* i *Descendi in ortum meum*³³, oraz Jacques Arcadelt, Clemens non Papa, Nicolas Gombert, Jean de la Fage, Johannes Lupi, Cipriano de Rore i Adrian Willaert — by wymienić przynajmniej tych najważniejszych, często traktowali *Pieśń Salomona* jako źródło tekstów dla swojej twórczości motetowej. Szczytem popularności PnP był zbiór 29 pięciogłosowych motetów napisanych przez Palestrinę, wydany w 1584 r., zaś *Nieszpory* Claudia Monteverdiego z 1610 r., zawierające opracowania fragmentów z PnP — *Nigra sum* i *Pulchra es* oraz opracowanie *O quam pulchra* na tenor i *basso continuo*, opublikowane w zbiorze Leonarda Simonettiego *Ghirlanda sacra* z 1625 r. (RISM 1625), można uznać za koniec tej pięknej, bogatej i długiej tradycji komponowania polifonicznych opracowań opartych na wersach z *Canticum Canticorum*.

³² B. TROWELL, Stone, w: S. SADIE (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. XXIV, London 2001, s. 437–438.

³³ Z powodu różnic stylistycznych motet *Descendi in ortum meum* został opublikowany jako *opus dubium* w: R. SHERR (red.), *New Josquin Edition-Music Volumes (Complete Set)*, t. XIV, Utrecht 2002, s. 26–27.

STRESZCZENIE

Na przełomie XIV i XV w. w Anglii Maryja Panna cieszyła się niezwykłą czcią i ufnością. Angielskie polifoniczne *cantilenas* z XIV w., z tekstami głównie dedykowanymi Najświętszej Maryi Pannie, należy postrzegać właśnie w kontekście rozpowszechniającego się w tym czasie kultu maryjnego. Pod koniec XIV i na początku XV w. zaczęto w szczególności interesować się wersetami z *Pieśni nad Pieśniami*. Wystarczy spojrzeć na repertuar zawarty w rękopisie Old Hall aby przekonać się jak wielką popularnością teksty te cieszyły się w Anglii. Polifoniczne opracowania wersetów z tej książki należą do kategorii polifonicznych antyfon wotywnych. Kompozycje takie występują w twórczości dwóch najważniejszych i najsłynniejszych wówczas kompozytorów angielskich—Johna Dunstaple’a i Leonela Powera. Najpopularniejszym i najlepiej znanym utworem Dunstaple’a jest motet *Quam pulchra es*, uważany za świetny przykład tzw. stylu angielskiego, *la contenance angloise*. Celem tego artykułu jest pokazanie, że oprócz tych dwóch kompozytorów, w Anglii działało wówczas jeszcze kilku innych, którzy wykazywali zainteresowanie wersetami z *Pieśni nad Pieśniami* oraz w znaczący sposób przyczynili się do rozwoju muzyki angielskiej i mieli znaczący wpływ na kompozytorów tworzących na kontynencie.

Słowa kluczowe: Pieśń nad Pieśniami, John Dunstaple, Leonel Power, antyfony, *la angloise contenance*, polifonia angielska XV w.

**Polyphonic Settings of *Song of Songs* Texts
in John Dunstaple’s and Leonel Power’s Times**

Summary

Marian texts were very popular in England in the fourteenth and the first half of the fifteenth century. This English interest in Marian texts is a reflection of a great adoration and devotion to the Virgin in England and the Roman tradition, and can be traced back to the twelfth and thirteenth century when Marian doctrine gained an increasing popularity. It can be even traced back to the ninth century when the earliest known antiphony saw the light of day. Among all the antiphons, the most prominent were these based on the *Song of Songs*. Polyphonic settings of the *Song* texts, which originated in England in the mid-fourteenth century, belong to the category of the polyphonic votive antiphon. Such works can be found in Dunstaple’s and Power’s output, two the most important and famous English composers of that time. Of all their works, Dunstaple’s motet *Quam pulchra es* appears to be the most popular and well-known, and is considered to be the excellent example of the so-called English style, *la contenance angloise*. The goal of this paper is to show that in addition to these two composers, there were many others who also set the texts from the *Song of Songs* and contributed a lot to the development of the English music at that time, and had an influence on the composers from the continent.

Key words: *Song of Songs*, John Dunstaple, Leonel Power, antiphon, *la angloise contenance*, English polyphony of the fifteenth century.

Bibliografia

- BENT M., *Dunstable*, London 1981.
- BENT M. i I., *Dufay, Dunstable, Plummer — A New Source*, „The Journal of the American Musicological Society” 22 (1969), s. 394–424.
- BUKOFZER M., *John Dunstable and the Music of His Time*, „Proceedings of the Musical Association” 65 (1938–1939), s. 26–27.
- BUKOFZER M., *Fauxbourdon Revisited*, „Musical Quarterly” 38 (1952), s. 22–47.
- BURSTYN S., *Fifteenth-Century Polyphonic Settings of Verses from the Song of Songs*, niepublikowana dysertacja, Columbia University 1972.
- BURSTYN S., *Early 15th-Century Polyphonic Settings of Song of Songs Antiphons*, „Acta musicologica” 49 (1977), s. 200–227.
- CLAYTON M., *The Cult of the Virgin Mary in Anglo-Saxon England*, Cambridge 2003.
- JOHN DUSTABLE, *Complete Works* (Musica Britannica 8), M. BUKOFZER (red.), poprawione wydanie M. BENT, I. BENT, B. TROWELL, Londyn 1970.
- FALLOWS D., *Dunstable, Bedyngham and O rosa bella*, „Journal of Musicology” 12 (1994), s. 287–305.
- FULTON R., *Mimetic Devotion, Marian Exegesis, and the Historical Sense of the Song of Songs*, „Viator: Medieval and Renaissance Studies” 27 (1996), s. 85–116.
- FULTON R., *Quae est ista quae ascendit sicut aurora consurgens?: The Song of Songs as the Historia for the Office of the Assumption*, „Medieval Studies” 60 (1998), s. 55–122.
- LEFFERTS P.M., *Cantilena and Antiphon: Music for Marian Services in Late Medieval England*, „Current musicology” 45/47 (1990), s. 247–282.
- MATTER E.A., *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*, Filadelfia 1990.
- The Montpellier Codex*, H. TISCHLER (red.), t. I–IV, (Recent Researches in the Music of the Middle Ages i Early Renaissance 8), Madison 1985, t. IV, w: E.H. SANDERS (red.), *English Music of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*, Paryż 1979.
- New Catholic Encyclopedia*, Waszyngton 2003².
- The Old Hall Manuscript* (Corpus Mensurabilis Musicae 46), A. HUGHES, M. BENT (red.), American Institute of Musicology 1969–1973.
- POWER L., *Complete Works* (Corpus Mensurabilis Musicae 50), CH. HAMM (red.), American Institute of Musicology 1969.
- ROTHENBERG D., *The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, Oxford – New York 2011.
- TROWELL B., *Stone*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. SADIE (red.), t. XXIV, Londyn 2001².
- WARNER M., *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, New York 1983.

WOJCIECH ODOJ jest adiunktem w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Jego główne zainteresowania badawcze koncentrują się na muzyce XV i XVI w. (szczególnie dzieła Josquina des Prez), związkach muzyki z tekstem, liturgią i innymi sztukami. E-mail: wojtekodoj@poczta.onet.pl.

