

MAGDALENA WOLSKA
Instytut Muzykologii UW

Kult św. Cecylii w muzyce angielskiej XVII wieku na przykładzie *Welcome to all the pleasures* Henry’ego Purcella

Kult św. Cecylii w Anglii doby Restauracji był szczególny, przybrał on bowiem instytucjonalną formę. W 1683 r. założono *Musical Society*, do którego zadań należało organizowanie uroczystych obchodów i celebracji w dniu święta patronki muzyki. Już w pierwszym roku działalności zwrócono się do młodego Henry’ego Purcella (1659–1695), służącego na dworze Karola II, by napisał utwór okolicznościowy z tej okazji. Taki był przyczynek do powstania ody *Welcome to all the pleasures*. Kolejny raz Towarzystwo Muzyczne zwróciło się do kompozytora dziewięć lat później, w 1692 r., a więc w chwili, gdy był on już u szczytu kariery. W wyniku zamówienia powstała wówczas najslawniejsza oda na dzień św. Cecylii, czyli *Hail, bright Cecilia*. Utwór ten, przeznaczony dla solistów, 6-głosowego chóru i orkiestry bogato wyposażonej w instrumenty dęte, stał się szczytowym osiągnięciem kompozytora na gruncie formy ody, jednym z najbardziej znamienitych i kunsztownych dzieł tego typu¹. Po dwóch latach, z tej samej okazji, Purcell napisał dwa inne utwory sakralne: *Te Deum* i *Jubilate*, a trzy lata później zmarł przedwcześnie, dokładnie w noc poprzedzającą święto patronki muzyki i muzyków – z 21 na 22 listopada 1695 r.²

Koleje życia i twórczości tego jednego z najwybitniejszych brytyjskich kompozytorów zostały więc w pewien niezwykle sposób splecione z osobą św. Cecylii, co w kontekście jego muzycznych zdolności nie pozostaje bez znaczenia. Ogromny talent młodego Purcella nie mógłby objawić się w pełni, gdyby nie następujące po sobie określone szczęśliwe zdarzenia, napotkani ludzie, składane zamówienia czy propo-

¹ M. CAMPBELL, *Henry Purcell. Glory of His Age*, London 1993, s. 80.

² Por. J. HAWRYLUK, *Patronkę muzyki najlepiej uczcili Brytyjczycy* <http://www.polskieradio.pl/8/1015/Artykul/1296494,Patronke-muzyki-najlepiej-uczcili-Brytyjczycy> (12.10.2015).

nowane posady. Jedną z takich właśnie szans na dalszy rozwój i postęp w kształtowaniu osobowości twórczej było rozpoczęcie współpracy z *Musical Society*, a co za tym idzie, napisanie siódmej z kolei w jego dorobku ody: *Welcome to all the pleasures*. Spróbujmy bliżej przyrzeć się tej wyjątkowej kompozycji, rozpoczynając analizę etymologiczną samej formy od genezy jej powstania.

1. Oda w tradycji angielskiej

Źródłosłów słowa „oda” pochodzi od gr. *ode*, które z kolei wywodzi się z *aeido*, co znaczy dokładnie: „ja śpiewam”. W klasycznym rozumieniu termin ten oznaczał więc *poem* przeznaczony do śpiewania podczas specjalnych okazji lub jako część większego przedstawienia (sztuki). W starożytnej Grecji „oda” była słowem o bardzo pojemnym znaczeniu, używanym jako ogólny termin określający pieśń solową bądź chóralną, poemat pochwalny, śpiewany na cześć bohatera lub wydarzenia³. Ody chóralne były jednym z najważniejszych elementów wczesnoantycznych sztuk. Obejmowały szeroki zakres podgatunków, takich jak: pean, epinikion, tren, dytyramb, hyporchemę, encomium i parateneję, różniących się między sobą według pełnionej funkcji, rzadziej pod względem ich odmienności strukturalnej. Liryka chóralna, której zwykle towarzyszył taniec, była wykorzystywana dla uczczenia festiwalu na cześć Apolla (hyporchemy i peany), w poszczególnych miastach dla podkreślenia obecności znamienitych osób podczas przyjęć i uczt (*enkomiastium*), jako hymny procesyjne (*parteneja*) oraz dla uczczenia zwycięstw w bitwach, a także podczas igrzysk (epinikia). Do czasów obecnych przetrwało stosunkowo niewiele starożytnych ód, m.in. Symonidesa z Keos, Bacchylidesa oraz Pindara (jego epinikia). Na nich wzorował się Horacy, pisząc swoje utwory składające się z czterech wierszowanych strof, zbudowanych zgodnie z zasadami metryki poezji tamtych czasów⁴. W późniejszym okresie styl ten przejęli i naśladowali poeci angielscy wieku augustiańskiego: Abraham Cowley (1618–1667), John Dryden (1631–1700) oraz Thomas Gray (1716–1771).

Forma zwana odą angielską stanowiła rodzaj rozszerzonej kantaty, oryginalnie nieco krótszej niż ta, która była popularna po okresie Restauracji w Anglii. Pozostała ona w stałym użyciu na Wyspach przez kolejnych 160 lat. Utwory te tworzone głównie jako przejaw lojalności wobec panującego monarchy, a także jako forma dziękczynienia lub hołdu składanego corocznie św. Cecylii. Generalnie

³ M. TILMOUTH I IN., *Ode*, w: *NGrove*, t. XIII, s. 497.

⁴ J.G. LANDELS, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, Kraków 2005, s. 17–40.

ich związek z formą klasycznych ód jest niewielki, poza faktem, że ody angielskie były przeznaczone na różne okazje i w sposób sentencjonalny zwracały się do adresata swoich próśb, modlitw, uwielbienia, adoracji. Były także, na podobieństwo ód antycznych, utworami o okazałych strukturach, lirycznej ekspresji i poważnym tonie narracji.

Na przestrzeni lat 1660–1715 rozwijał się na Wyspach gatunek ody dworskiej. Tradycja świętowania osobistych uroczystości oraz zdarzeń z życia królewskiej rodziny jest w Anglii znana i kultywowana od wieków. Prawdopodobnie wywodzi się z czasów składania muzycznych hołdów królowej Elżbiecie I w okresie jej panowania (1558–1603). Zapoczątkować ją mogła pieśń powitalna *Do not repine, fair sun* z 1617 r., skomponowana przez Orlando Gibbonsa (1583–1625) z okazji powrotu króla Jamesa I do Edynburga. Utwór ten zawierał partie solowe, charakterystyczne dla ody okresu Restauracji, ale jego podobieństwo do współczesnych mu wersów *anthem* jest zapowiedzią stylu późniejszych form tego typu. Najwcześniejszym znanym tekstem angielskiej ody jest *A New-yeares-gift sungto King Charles* autorstwa Bena Jonsona (1572–1637) z 1635 r.⁵, zaadaptowana z *masque* napisanej w 1620 r. z okazji urodzin króla Jamesa I. Jeszcze długo po okresie Restauracji poezja Jonsona stanowiła częste źródło tekstów do tworzonych ód⁶.

Tytuł *masque* Thomasa Nabbesa (1605–1641): *A Presentation intended for the Prince his Highness on his Birthday, the 29 of May, 1638, annually celebrated*, powstałej z okazji ósmych urodzin księcia Charlesa II, sugeruje, że tego typu wydarzenia dworskie były swego rodzaju stałą tradycją na dworze angielskim. Niemniej żaden egzemplarz tego przedstawienia nie zachował się do czasów nam współczesnych.

W przeciwieństwie do często formułowanych hipotez, pisanie ód nie było zwyczajem w linii prostej zapożyczonym z francuskiego dworu. W istocie tradycja ta ustabilizowała się wcześniej w kulturze i sztuce Anglii niż we Francji. Świadczą o tym choćby pełne uwielbienia dla aktualnie panującego władcy prologi przedstawień operowych, a także to, że niezależna forma ody nigdy nie była we Francji znana. Ożywienie formy ody po okresie Restauracji w Anglii zostało spowodowane poprzez istniejącą, czynną tradycję literacką, sprzyjający klimat psychologiczno-społeczny po Okresie Wspólnoty (*Commonwealth*), a także przez przypadkowy zbieg okoliczności dotyczący pokrycia się daty urodzin króla Charlesa II z dniem jego powrotu na tron.

⁵ Całość oryginalnego tekstu zachowana w: *The works of Ben Jonson. Underwoods*, t. VII, London 1756, s. 12.

⁶ A. FOWLER, *Triumphal forms. Structural patterns in Elizabethan poetry*, Cambridge 1970, s. 146.

Brak zachowanych współcześnie źródeł utrudnia prześledzenie historii ody w latach 60. XVII w. co praktycznie uniemożliwia dokładne określenie okoliczności, w których zaczęto je tworzyć. Najwcześniej zachowanymi w tym okresie zdają się dzieła Henry'ego Cooke'a (ok. 1616–1672) *Good morrow to the year* i Matthew Locke'a (ok. 1621–1677) *All things their certain periods have*, napisane prawdopodobnie na dzień 1 stycznia 1666 r.. Nie jest też do końca jasne, czy wykonywanie ód na królewskie urodziny było wydarzeniem cyklicznym. „Urodzinowe” ody zachowały się po dziś dzień w wielu znanych powszechnie egzemplarzach, ale istnieją także: tzw. *welcome songs* (pieśni powitalne) – pisane dla uczczenia powrotu monarchy z podróży do Londynu (popularne szczególnie za panowania Jamesa II), *feast songs* (pieśni biesiadne) – przeznaczone na bankiety i uczyty, ody pogrzebowe, koronacyjne, pieśni tworzone z okazji zwycięstw militarnych i zawierania traktatów. Trudno powiedzieć, w czyich rękach spoczywała odpowiedzialność za tworzenie powyższych utworów. Aż do 1715 r. nie było na dworze angielskim specjalnego stanowiska dla osoby, w której zakresie obowiązków leżałoby pisanie tekstów i muzyki do ód. Większość tekstów do utworów komponowanych przed 1715 r. pozostaje anonimowa. Część ich autorstwa przypisuje się takim poetom, jak: Thomas Flatman (1635–1688), Thomas Shadwell (1642–1692), Thomas D'Ufrey (1653–1723), sir Charles Sedley (1639–1701), Nahum Tate (1652–1715), Peter A. Motteux (1663–1718) i Matthew Prior (1664–1721). Autorstwo muzyki do ód przypisuje się kompozytorom działającym ówczesnie przy dworze angielskim. Byli nimi w tamtym okresie: Henry Cooke, Matthew Locke, Pelham Humfrey (1647–1674), William Turner (1651/2–1740), John Blow (1649–1708), Henry i Daniel Purcell (1664–1717), Nicholas Staggins (1650?–1700), Thomas Tudway (ok. 1650–1726), Jeremiah Clarke (1674–1707), William Croft (1678–1727) oraz Georg F. Händel (1685–1759). Podczas koncertów ody były wykonywane zasadniczo przez chór chłopięco-męski Kaplicy Królewskiej (*The Royal Chapel*) oraz kapelę królewską (*The King's Band*), złożoną z 24 skrzypiec, uzupełnianych w razie potrzeby innymi instrumentami⁷.

Z lat 1660–1680 przetrwało jedynie dziesięć w całości zachowanych ód, których autorstwo przypisywane jest następującym kompozytorom: M. Locke, H. Cooke i J. Blow. Składały się one z ustępów przeznaczonych dla solistów lub duetów (z towarzyszeniem *basso continuo*), części chóralnych oraz instrumentalnych ritorcelli. W utworach tych wiele motywów było powtarzanych na zasadzie echa pomiędzy następującymi po sobie fragmentami, czasami cały ustęp był powtarzany, zgodnie z wymogami formy poetyckiej, a uwertura lub jej część mogła być użyta

⁷ M. TILMOUTH I IN., *Ode*, s. 498–499.

także w materiale muzycznym ritornelli. P. Humfrey oraz J. Blow rozpoczynali swoje kompozycje uwerturą w stylu francuskim, rzadziej stosując formę włoskiej sinfonii, którą preferował H. Cooke.

Począwszy od 1680 r., forma ody dworskiej zaczęła odbiegać od ugruntowanego modelu i ewoluować w kierunku większej indywidualizacji. Nastąpiło to wraz z nastaniem H. Purcella i jego twórczości, który dzielił wraz z J. Blowem odpowiedzialność za powstawanie nowych dworskich ód. Za panowania króla Jamesa II H. Purcell wprowadził na dwór formę *welcome songs* (pieśni powitalnych), a J. Blow – ody „urodzinowe” oraz „na Nowy Rok”. W XVII i XVIII w. formy kantatowe, nazywane *anthem* bądź odą, były kultywowane jako szczególne formy dla uczczenia angielskich monarchów, a także ewentualnie jako standardowa część zwyczajowych celebracji dnia św. Cecylii⁸.

2. Charakterystyka twórczości H. Purcella

Henry Purcell uprawiał prawie wszystkie rodzaje twórczości rozpowszechnione w Anglii doby Restauracji. Swoje aspiracje artystyczne realizował na gruncie gatunków i form, które zastał w rodzimym kraju, w swoim najbliższym otoczeniu lub przyjął od współczesnych mu twórców zagranicznych. Aktywność muzyczna i kompozytorska Purcella trwała około 20 lat. W tak krótkim czasie dokonała się stopniowa, a zarazem daleko idąca ewolucja jego warsztatu kompozytorskiego, która objęła wszystkie rodzaje twórczości. Wyrosły z tradycji muzyki angielskiej kompozytor stał się u schyłku krótkiego życia twórcą nowoczesnym, odznaczającym się warsztatem, który w pełni odpowiadał późnobarokowym standardom muzyki europejskiej. Niekiedy nawet Purcell wyprzedzał techniki i warsztat kompozytorski twórców pierwszej połowy XVIII stulecia⁹.

Ewolucja warsztatu kompozytorskiego Purcella najsilniej zaznaczyła się w dorobku wokально-instrumentalnym, którego doskonałym przykładem są ody, pisane ku czci angielskich monarchów, przeznaczone na określone okazje. W 1660 r., wraz z powrotem na tron dynastii Stuartów, zrodził się w Anglii zwyczaj czczenia aktualnie panujących władców poprzez komponowanie ód hołdowniczych, przeznaczonych na różne wydarzenia dworskie. Królewskich kompozytorów obowiązywał ścisły podział kompetencji, w myśl którego, za panowania Karola II (1660–1685)

⁸ *Tamże*.

⁹ J.A. WESTRUP, *Henry Purcell*, w: NGrove, t. XV, s. 457. Zob. także: TENZE, *Purcell* (The Master Musicians Series 7), Oxford 1995, s. 239–257.

i Jakuba II (1685–1688), powierzono H. Purcellowi tworzenie muzyki do ód powitalnych, uświetniających głównie powrót króla po dłuższej nieobecności w pałacu Whitehall, jak również dla uczczenia innych okazji dworskich, takich jak np.: urodziny królowej, elekcja nowego władcy, narodziny dziecka w królewskiej rodzinie i innych. Po przejściu tronu przez Wilhelma III (1650–1702) i Marię II (1689–1694), Purcell kilkakrotnie wykroczył poza zakres swoich stałych powinności wobec dworu, komponując m.in. odę weselną dla księżniczki Anny (*From hardy climes and dangerous toils of war*) oraz urodzinową, przeznaczoną dla młodziutkiego wówczas księcia Gloucester (*Who can from joy refrain?*), a także cztery inne ody zamówione w związku z pomniejszymi dworskimi okolicznościami, takimi jak uroczystości na uniwersytecie w Oxfordzie (*Raise, raise the voice*), święto *Maidwell's School* w Londynie (*Celestial music did the gods inspire*), święto hrabstwa York (*Of old when heroes thought it base*), święto *Trinity College* w Dublinie (*Great parent, hail!*)¹⁰. Utwory z tego okresu zawierają już wiele efektów dramaturgicznych oraz barwną instrumentację, a także pierwiastek wirtuozowski w partiach solowych.

Ody Purcella składają się ze wstępu instrumentalnego (jest to zwykle uwertura lub *sinfonia*) oraz z 7–14 fragmentów opracowanych muzycznie z określonym tekstem. Wyjątek pod tym względem stanowi oda *Why, why are all the Muses mute?*, w której to uwerturę poprzedza solowo-chóralne „motto”. Rzadko zdarza się też, że w toku utworu pojawiają się niezależne partie czysto instrumentalne, niemniej dzieje się tak np. we wspomnianej już odzie, będącej głównym tematem niniejszych rozważań: *Welcome to all the pleasures*, gdzie po czterogłosowym, chóralnym segmencie: *Hail, hail, great assembly of Apollo's race!* pojawia się czysto instrumentalny, smyczkowy ritornell, nawiązujący ukształtowaniem melodii i fakturą do poprzedzającego go ustępu chóralnego. Jego taneczny charakter sprawia, że jest on swoistym interludium w przebiegu prozodycznym całej ody. Zabieg ten pojawia się aż trzykrotnie w czasie trwania utworu; instrumentalne ritornelle odzielają poszczególne ansamble wokalne – partie tekstowe utworu.

Ody doskonale prezentują przemiany warsztatu kompozytorskiego Purcella. Jednakże ich styl wyrósł z wcześniejszych doświadczeń artystycznych twórcy na gruncie *anthem*. Na przykładzie analizy ewolucji formy ody w twórczości Purcella można wskazać wiele cech różniących jego kompozycje świeckie od dzieł sakralnych, stworzonych na potrzeby uroczystości kościelnych. W utworach pisanych na potrzeby królewskiego dworu zmiany uwidaczniają się przede wszystkim w: preferowaniu partii solowych i duetów wokalnych na niekorzyść kilkunastuosobowych

¹⁰ J.A. WESTRUP, *Henry Purcell*, s. 461–463. Por. także: P. ROSTWO-SUSKI, *Purcell*, w: EM, t. VIII, s. 244–245.

ansambli, stosunkowo skromnym linearyzmie fragmentów chóralnych, częstym stosowaniu rytmów tanecznych we fragmentach śpiewanych, w tym niekiedy także chóralnych, w przewadze powtarzalności nad ewolucyjnym budowaniem frazy w organizacji dźwiękowej (który charakteryzuje twórczość sakralną kompozytora), dość szerokim planie tonalnym z respektowaną konsekwentnie zasadą powrotu w finale do tonacji wyjściowej, jak również w regularnym wykorzystywaniu głosów najwyższych w obsadzie partii solowych¹¹.

Jeśli chodzi o strukturę formalną ód, Purcell konsekwentnie wprowadzał podział numerowy, co stanowiło *novum* w ówczesnych kompozycjach. Natomiast jego starsze dzieła (z lat 1680–1689) charakteryzuje duża zwartość przebiegu, wynikająca z płynnego następstwa po sobie krótkich fragmentów. Wzorowane na kompozycjach Błowa, najwcześniejsze ody H. Purcella są wręcz swoistą mozaiką krótkich, następujących cyklicznie po sobie odcinków, w odróżnieniu od utworów napisanych w sześciu ostatnich latach jego życia, w których zarysowała się wyraźna tendencja kompozytora do silnego rozczłonkowania wielonumerowej struktury oraz dążenie do wyraźniejszego uwypuklenia uroczystego klimatu utworów. O ile w odach wcześniejszych dominują u Purcella zwarte, niekiedy lapidarne numery deklamacyjne lub pieśniowe o budowie stroficznej lub przekomponowanej, o tyle w późniejszych jego dziełach przeważają fragmenty aryjne, bardzo często o złożonej budowie, z udziałem czynnika wirtuozowskiego, niekiedy powtarzane *da capo*, jak np. w odach: *Hail, bright Cecilia!* czy *Celebrate this festival*. Znalazła w nich swe odbicie asymilacja późnobarokowych, włoskich zdobyczy stylistycznych¹². Charakterystyczną cechą ód Purcella jest ponadto stosowanie techniki *ground-bass* w co najmniej jednym fragmencie solowym lub duecie.

Stopniowym, wyrazistym przemianom ulegał także z czasem styl pisania ustępów chóralnych w odach. We wczesnych utworach tego rodzaju, w których przeważają fragmenty solowo-chóralne, kompozytor stosował zwykle fakturę homorytmiczną, a przynajmniej synchroniczne prowadzenie głosów. W kulminacyjnych partiach chóralnych późniejszych ód dominującą rolę pełnił czynnik kontrapunktyczny. Purcell wyraźnie dążył do konstruowania struktur złożonych z następstwa segmentów znacząco kontrastujących fakturalnie. W wielu późnych odach, których przykładem jest *Who can from joy refrain?*, silnie rozczłonkowane numery kulminacyjne opierają się na schemacie *chaconne*. Natomiast w późnej odzie *Araise my muse!* fragmenty kulminacyjne mają budowę łańcuchową z elementami formy ronda¹³.

¹¹ J.A. WESTRUP, *Henry Purcell*, s. 461–463.

¹² P. ROSTWO-SUSKI, *Purcell*, s. 252.

¹³ J.A. WESTRUP, *Purcell*, s. 239–257.

W odach skomponowanych na przełomie lat 80. i 90. XVIII w. nastąpiła również zmiana koncepcji kształtowania czynnika instrumentalnego. W utworach wcześniejszych zespół instrumentalny ograniczał się jedynie do instrumentów smyczkowych i *basso continuo*, w wyjątkowych momentach uzupełnianych przez partię dwóch fletów i obojów. Jego zadanie sprowadzało się do realizacji ritornelli poprzedzających lub zamykających partie wokalne. W kompozycjach przypadających na lata 1689–1695 obsada instrumentalna uległa znacznemu powiększeniu poprzez dodanie jednej lub dwóch trąbek, jednego lub dwóch obojów oraz dwóch lub trzech fletów, a wyjątkowo także kotłów. Za przykład ody napisanej na taką właśnie obsadę instrumentalną może posłużyć nam ponownie utwór *Hail, bright Cecilia!* Niektórym instrumentom, takim jak skrzypce, flety, oboje czy trąbki, Purcell często powierzał partie obligato, dialogujące z partiami wokalnymi. Niekiedy też soliście towarzyszy zespół złożony z czterech głosów smyczkowych. W późnych odach bardziej różnorodnie traktowana jest także rola akompaniamentu instrumentalnego dla chóru. Oprócz prowadzenia partii *colla parte* kompozytor skłaniał się ku konfrontacji wielogłosowych ustępów chóralnych z partią instrumentalną, budowaną na zasadzie struktury *concerto*. We wstępach orkiestrowych ód napisanych u schyłku twórczości kompozytor skłaniał się ku modelowi sonaty włoskiej, co przejawiało się w powierzaniu partii koncertujących trąbkom lub obojom, w przeciwieństwie do utworów powstałych w początkowych etapach jego twórczości, w których wzorował się na uwerturach typu francuskiego¹⁴.

Istotną cechą ód Purcella (szczególnie tych wcześniejszych) są rozwiązania dźwiękowe służące muzycznej projekcji znaczeń słownych, często nieskomplikowane w swojej formie i wyrazie, jak np. podkreślanie pojedynczych słów poprzez rozbudowany melizmat. Zdarzają się jednak zabiegi retoryczne nieco mniej dosłowne i mniej szablonowe, których przykłady znaleźć można w odach: *Ye tuneful muses* oraz *Sound the trumpet*. Kompozytor wprowadza tu sugestywne imitacje głosem dźwięku trąbek lub kotłów w partiach wokalnych, przy czym żadnego z tych instrumentów nie ma wtedy w obsadzie¹⁵.

Na tle całej twórczości hołdowniczo-okazjonalnej Purcella szczególne miejsce zajmuje wspomniane już znakomite dzieło *Hail, bright Cecilia!*. Swymi rozmiarami przewyższa ono co najmniej dwukrotnie każdą z innych ód. Za sprawą monumentalnych i kunsztownych chórów oda ta jest uważana za załączek późnobaroko-

¹⁴ A. LEWIS, *Language of Purcell: National idiom or Local Dialect?*, Hull 1968, s. 3–22.

¹⁵ B. WOOD, *Only Purcell e're shall equal Blow*, w: C. PRICE (red.), *Purcell Studies*, Cambridge 1995, s. 133–134.

kowej angielskiej sakralnej tradycji chóralnej, która osiągnęła swoją kulminację w twórczości oratoryjnej G.F. Händla.

3. Analiza ody *Welcome to all the pleasures* H. Purcella

Jak zostało już zauważone, H. Purcell komponował także dzieła niezwiązane bezpośrednio z potrzebami dworu. Chodzi tu zwłaszcza o ody cecylińskie, mające na celu uświetnienie organizowanych przez londyńskie towarzystwo *Musical Society* obchodów święta patronki muzyki. W listopadzie 1683 r. H. Purcell napisał pierwszą ze swych ód na dzień św. Cecylii do słów Christophera Fishburna, rozpoczynającą się wersem: *Welcome to all the pleasures*, co w sposób poetycki można przetłumaczyć jako:

„Witajcie wszelkie rozkosze zachwycające,
Wdzięczny apetyt każdego zmysłu pobudzające”¹⁶.

Powyższa oda uchodzi za jeden z najstarszych angielskich utworów tego rodzaju. Z noty na stronie tytułowej dzieła wynika, iż dzień św. Cecylii był uroczystością publiczną, obchodzoną każdego roku. Organizatorem uroczystości z okazji święta patronki muzyki było wspomniane już *Musical Society* i jemu to właśnie kompozytor zadedykował powyższą ode, wydaną drukiem w 1684 r. Istnieją przypuszczenia, że H. Purcell jako pierwszy skomponował utwór na ten dzień, ponieważ oda J. Błowa napisana z tej okazji w roku następnym nosi miano „drugiego widowiska muzycznego”¹⁷. Ody na dzień św. Cecylii komponowali także w latach późniejszych: Giovanni Battista Draghi (1640–1708) – do słów Johna Drydena (1631–1700), Daniel Purcell, Jeremiah Clarke, John Eccles (1668–1735) oraz Georg Friedrich Händel. Kompozytorzy wykorzystywali w tym celu utwory poetów angielskich (John Oldham, Nahum Tate, Thomas Shadwell, Thomas D’Ufrey, Nicholas Brady, William Congreve oraz John Hughes). Recenzent „Gentelman’s Journal” w 1692 r. opisał to święto w następujący sposób:

Tego dnia [22 listopada] lub w dniu następnym, jeśli przypadał w niedzielę, wielu prawdziwych miłośników muzyki, z czego w większości osoby najwyższej rangi,

¹⁶ *Welcome to all the pleasures and delight, of ev’ry Sense the grateful Appetite* – tłum. M. Karczyńska-Bielas w: J.A. WESTRUP, *Purcell*, Kraków 1986, s. 52.

¹⁷ M. TILMOUTH I IN., *Ode*, s. 500.

spotykało się w *Stationers' Hall* w Londynie nie w imię przesądów, czy zabobonów, lecz by hołdować muzyce i propagować szeroko tę boską dziedzinę sztuki. To pełne splendoru wydarzenie jest i zawsze było muzycznym koncertem najwyższej klasy, wykonywanym przez najlepsze głosy i zespoły, do słów wychwalających Patronkę Muzyki, napisanych przez jednych z największych mistrzów w mieście¹⁸.

W innym miejscu przedstawiane są także jako

jedno z najelegantszych w świecie, nie odczuwa się sztywności etykiety, nie ma też wielkich zgromadzeń, jak przy innych okazjach i wszystko sprawia świetne wrażenie. Podczas gdy całe towarzystwo siedzi przy stole, biesiadnikom przygrywiają kolejno oboje i trąbki¹⁹.

Początek omawianej ody Purcella stanowi wstęp instrumentalny: uwertura w tonacji e-moll, która choć krótka, jest zbudowana wewnętrznie z dwóch części: spokojnej *Largo* i dwukrotnie szybszej *Allegro*. Wprawdzie Johann Mattheson określa tonację e-moll, jako tę, w której „z trudem można wykonać coś wesołego”²⁰, to jednak Purcell stworzył uverturę wzniosłą, pełną blasku, pogodną, choć zarazem pełną jakiejś niewypowiedzianej tęsknoty i melancholii. Wybór tej akurat tonacji nie był zapewne przypadkowy, biorąc pod uwagę porę roku, w której przypada święto patronki muzyki i miesiąc listopad. Charakter tej ody swoją melodyką, harmoniką i doborem ośrodków tonalnych doskonale wpisuje się w jesienny nastrój. Uverturę rozpoczynają smyczki, snując łukową melodię o wznoszącym charakterze. Po dwóch taktach dołącza altówka, basowe instrumenty oraz klawesyn, wypełniając brzmieniem niskich alikwotów fakturę, rytmicznie podkreślając grupowania szesnastkowe oraz trocheiczne rytmy punktowane (♩♩♩♩). Melodia dwóch równolegle prowadzonych motywów wznosi się i opada, przenika do różnych głosów, pojawiając się początkowo w partii skrzypiec, kolejno w basie, potem w rejestrze altowym, by znów powró-

¹⁸ Tłumaczenie autorki (za: tamże): *On that day [22 November] or the next, when it falls on a Sunday, most of the lovers of music, whereof many are persons of the first rank, meet at Stationers' Hall in London, not thro' a principle of superstition, but to propagate the advancement of that divine science. A splendid entertainment is provided, and before it is always a performance of music by the best voices and bands in town. The wordsm which are always in the patroness' praise, are set by some of the greatest masters in town.*

¹⁹ Tłumaczenie M. Karczyńskiej-Bielas, w: J.A. WESTRUP, *Purcell*, s. 53.

²⁰ Charakterystyka tonacji wg J. Matthesona za: P. ZAWISTOWSKI, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku* (Zeszyt Naukowy Filii AMFC 2), Białystok 2003, s. 22. Por. także: J. MIANOWSKI, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Toruń 2000, s. 36.

cić na skrzypcowe wyżyny. Głosy prowadzone są linearnie, niezależnie frazując i uwypuklając ciężenia harmoniczne. Wraz z przebiegiem utworu faktura zagęszcza się pod względem intensywności głosów, jak też przebiegu dynamicznego. *Rallentando* w kadencji wolnej części przygotowuje zmianę tempa i charakteru części drugiej uwertury. Układ przypomina tu do złudzenia zestawienie ze sobą dwóch tańców renesansowych: pawany i galiardy, i taki też charakter dominuje w obydwu częściach uwertury. W *Allegro* bogatsza jest chromatyka, co wzbogaca także walor harmoniczny tego fragmentu utworu. Linearne prowadzenie partii poszczególnych głosów prowadzi tu niekiedy do powstania osobliwych współbrzmień, które pojawiają się tylko na chwilę, intrygując słuchacza, pozostawiając jednak spójny obraz idei polifonicznego ruchu głosów. Kompozytor często używa odmiany harmoniczej e-moll, gdzie dźwięk prowadzący *dis* ma szczególne znaczenie w budowaniu przebiegu emocjonalnego dzieła i dążeniach do kulminacji. Czasem wchodzi on w skład akordu zwiększonego (G<), co bywa zaskakującym zwrotem i przełamaniem schematu harmoniki oraz myśli kompozytorskiej tamtych czasów. Purcell stosuje technikę imitacji, przeprowadza temat, nieznacznie go modyfikując we wszystkich głosach po kolei, poczynając od najwyższego. Motoryczny charakter wzmacniają przebiegi ósemkowe w szybkim tempie oraz skoczne rytmy punktowane. Hemiole podkreślają naturalne ciężenia kadencyjne wewnątrz i na końcu części *Allegro*.

W kolejnym fragmencie Purcell wprowadza głosy solowe: bas, tenor i alt, rozpoczynające warstwę tekstową ody od tytułowego *Welcome!*. Każdy śpiewak wykonuje to zawołanie solowo, począwszy od basu. Powstaje w ten sposób rozłożony akord e-moll z prymą w basowym *Welcome*, kwintą w zawołaniu tenora oraz tercją w alcie. Trzy głosy *tutti* spotykają się za czwartym powtórzeniem *Welcome!* na dominancie H-dur, co podkreśla retoryczne znaczenie tego słowa²¹. Kompozytor stosuje tu figurę określaną według klasyfikacji Matthesona jako *Accentus (accento)*²², w sposób szczególnie podkreślając słowo *delight* („rozkosz”) poprzez kierunek opadający kilku położonych obok siebie w odległości sekundy dźwięków oraz rozdrobnienie ornamentalne rytmu z szesnastką spełniającą rolę

²¹ *Taverner Consort and Players* pod dyr. Andrew Parrotta wykonuje ten fragment w męskiej obsadzie solowej (z kontratenorem w alcie, zgodnie z zasadami historycznego wykonawstwa muzyki dawnej), choć w partyturze widnieje zapis: *solo voices or semi-chorus*, pozostawiający wykonawcy pewną dowolność interpretacyjną. Być może w czasach współczesnych kompozytorowi nie zawsze na podorzędziu byli dostępni doskonałej jakości śpiewacy, w związku z tym powyższy fragment wykonywano, obsadzając go kilka osób w głosie, co łagodziło możliwe niedociągnięcia techniczne wykonawców i wzbogacało ogólne brzmienie całości tego wzniesłego fragmentu.

²² „*Accentus (superjectio)* – akcent, nacisk. Rozdrobnienie wartości nutowych w descendentnym pochodzie melodycznym”. Cyt. za: T. JASIŃSKI, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2009, s. 281.

Przykład nr 1 – takty 57–62.

The image shows a musical score for three voices and piano accompaniment. The top system is labeled 'VERSE' and 'COUNTER-TENOR'. The second system is labeled 'TENOR'. The third system is labeled 'BASS'. The lyrics for the Counter-Tenor, Tenor, and Bass parts are: 'Wel-come, wel-come to all the plea-sures that de -'. The piano accompaniment is shown in the bottom system. The second system of the score starts at measure 60 and shows the continuation of the lyrics: 'light — Of ev' - ry sense the grate - ful ap - pe-tite.' The lyrics for the Counter-Tenor, Tenor, and Bass parts are: 'light — Of ev' - ry sense, of ev' - ry sense — the grate - ful ap - pe-tite.' and 'light Of ev' - ry sense the grate - ful, grate - ful ap - pe-tite.' respectively.

appoggiatury (przykł. nr 1)²³. Cały ten zabieg czyni słowo *delight* rozmarzonym w charakterze, łagodnym, przyjemnym i omdlewającym, szczególnie że po nim w każdym z głosów pojawia się krótka pauza, jeszcze bardziej wzmacniająca ten efekt. Całość ośmiotaktowego fragmentu z udziałem trzech solistów jest, można by rzec, jedną dużą *apostrofą* (*metabazą*) – figurą retoryczną używaną w celu wywołania silniejszego wrażenia u słuchacza, polegającą na bezpośrednim zwróceniu się do przedmiotu, osoby (zmarłej lub nieobecnej), a w tym wypadku do abstrakcyjnego pojęcia, z którym nie można w rzeczywistości wejść w dyskurs²⁴.

²³ Przykłady nutowe podajemy za wydaniem: HENRY PURCELL, *Welcome to All the Pleasures*. Score (Special Order Edition), Novello Publishing, London 1990.

²⁴ P. ZAWISTOWSKI, *Rozważania na temat retoryki*, s. 16.

Przykład nr 2 – takty 69–74.

70

Hail to this hap - - py, — hap - py place, this
 Hail to this hap - - py, — hap - py place, to this
 py place, this mu - si - cal As - sem - bly,
 - py — place, hail to this

mu - si - cal As - sem - bly, hail to this hap - - py —
 hap - - py place, to this hap - - py —
 hail to this hap - - py place, —
 hap - - py, — hap - py — place, this mu - si - cal As -

Grupie trzech głosów towarzyszy jedynie *Continuo*: klawesyn i wiolonczela, podkreślając recytacyjny charakter tej części utworu. Instrumenty wzmacniają znaczenie słowa *Welcome!* rozłożonymi, granymi *arpeggio* akordami przy każdym jego powtórzeniu.

Alt, tenor i bas wprowadzają następnie czterogłosowy fragment chóralny rozpoczynający się słowami: *Hail, great assembly of Apollo's race!* („Bądź pozdrowione, wielkie zgromadzenie Apollina!”)²⁵, będący rodzajem pomostu do następnej części o żywym, radosnym charakterze. W tym miejscu zmienia się tryb z pełnego melancholii e-moll na radosne w brzmieniu, triumfalne C-dur.

²⁵ Tekst polski analizowanej ody podajemy według tłumaczenia Anny Kineckiej, zamieszczonego w: E. KOFIN (red.), 43. *Międzynarodowy Festiwal Wroclaw Cantans Wrocław 4–14.09.2008*, Wrocław 2008, s. 109.

Wszystkie głosy chóralne oraz partie instrumentalne prowadzone są w tym samym rytmie, budując efekt szeroko brzmiącej fanfary, powtarzając tekst za głosami solowymi. Wrażenie potęguje zastosowanie tu przez kompozytora marszowych rytmów punktowanych i rozległy układ poszczególnych partii w czterogłosie. *Doppio movimento*, czyli dwukrotne przyspieszenie tempa, następuje w momencie, gdy tenory i basy rozpoczynają w tercjach realizację fragmentu: *Hail to this happy place!* („Bądź pozdrowione w tym radosnym miejscu”). Następuje wówczas wyraźna zmiana charakteru utworu, pojawia się także figura retoryczna *circulatio* (*kyklosis*), podkreślająca za pomocą szerokiego melizmatu słowo *happy* (radosny/szczęśliwy), często stosowana przez kompozytorów okresu baroku²⁶. Athanasius Kircher (1602–1680) w swoim dziele *Musurgia Universalis* definiuje ją jako „okres harmoniczny, w którym głosy wydają się chodzić jakby w kółko, podkreślając tym treść podawaną przez słowa”²⁷. W tym wypadku głosy poruszają się w obrębie tercji, wykonując ozdobny melizmat przypominający rozbudowany obiegnik, mający na celu podkreślenie uczucie szczęścia, radości towarzyszącej celebracji dnia św. Cecylii (przykł. nr 2).

Poszczególne głosy przeprowadzają temat *Hail to this happy place!* na zasadzie imitacji prowadzonej w parach głosów. Rozpoczyna tenor z basem, budując podłoże dla przeprowadzenia tematu symultanicznie w sopranie i alcie. Następnie w parę łączy się bas z altem, po raz kolejny imitując temat, który raz jeszcze zostaje powtórzony w układzie tercjowym przez sopran i alt. Później tematy nakładają się na siebie w różnych głosach tworząc *stretto*, które swój punkt kulminacyjny osiąga na słowach: *that seems to be The Ark of universal harmony!* („które zdaje się Sztuką powszechną harmonii”). Warto podkreślić, że melodia sopranu wspina się w tym miejscu chromatycznie w górę krokiem sekundowym, osiągając swój szczyt – dźwięk najwyższy – na słowach *universal harmony*, co w sposób wyjątkowy kształtuje przebieg energetyczny tego fragmentu utworu, a zarazem jest także przykładem kolejnej figury retorycznej – *anabasis* (*ascensio*), która ma wyrażać „wywyższenie, ruch w górę lub rzeczy wzniosłe i wspaniałe”²⁸. Jednocześnie, według klasyfikacji i opisu retoryki muzyki baroku Joachima Burmeistersa, powyższy przebieg partii sopranu może być przykładem innej figury – *pathopoi*, która „zachodzi wtedy, kiedy tekst poprzez zastosowanie

²⁶ T. JASIŃSKI, *Polska barokowa retoryka*, s. 282. Por. M. ZGÓLKA, *Aspekty retoryki w muzyce skrzypcowej*, Poznań 2016, s. 39–41.

²⁷ Cytat z A. Kirchera za: D. BARTEL, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln 1997, s. 217.

²⁸ W. LISECKI, *Vademecum muzycznej „Ars Oratoria”*, „Canor” 3 (1993), nr 3 (6), s. 13. Por. także: M. ZGÓLKA, *Aspekty retoryki*, s. 77.

Przykład nr 3 – takty 75–80.

place, hail, hail to this hap - py place, that seems to
 place, this mu - si - cal As - sem - bly, that seems to
 hail to this hap - py place, that seems to
 sem - bly, hail to this hap - py place, that seems to

be The Ark of u - ni - ver - sal har - mo - ny, that
 be The Ark of u - ni - ver - sal har - mo - ny, that
 be The Ark of u - ni - ver - sal har - mo - ny, that
 be The Ark of u - ni - ver - sal har - mo - ny, that

półtonów tak dobrze wyrażonym zostanie, iż każdy ze słuchaczy będzie owym afektem poruszony”²⁹ (przykł. nr 3).

Analizując warstwę harmoniczną powyższego fragmentu (*that seems to be The Ark of universal harmony!*), watro zwrócić uwagę na rozwiązanie chromatycznego przebiegu (widocznego szczególnie w partii sopranów i tenorów) akordem H-dur, pojawiającym się w kadencji na słowie *harmony!* Zjawisko to – durowe zakończenie – występuje tylko przy pierwszej prezentacji powyższego tekstu, by tym szcze-

²⁹ Klasyfikacja J. Burmeistera została zaczerpnięta i jest cytowana za: W. LISECKI, *Vademecum*, s. 18–23.

gólniej wyodrębnić i podkreślić słowo „harmonia”, oznaczające tu w szerokim kontekście „harmonię sfer” – muzykę wszechświata. Pozostałe powtórzenia rozwiązują się już w e-moll – tonacji głównej całej ody. Chór w tym fragmencie wypowiada tekst homorytmicznie, pomimo równolegle prowadzonych w tym samym czasie odmiennych linii melodycznych, co potęguje znaczenie harmonii również w kontekście muzycznym. Jest żywą reprezentacją śpiewanego słowa *harmony!* Orkiestra gra *colla parte* całość analizowanego powyżej przebiegu, wzbogacając barwowo partię chóralną i wypełniając dodatkowymi alikwotami nakreśloną przez śpiewaków muzyczną przestrzeń.

Kolejny fragment analizowanej ody to czysto instrumentalny ritornell o tanecznym charakterze, bazujący ukształtowaniem melodii i fakturą na poprzedzającym go ustępie chóralnym. Został on napisany z przeznaczeniem jedynie dla instrumentów smyczkowych, co urozmaica przebieg całej ody. *Consort* smyczków nadaje tu nowych barw i jest zarazem płynnym przejściem pomiędzy dwoma częściami angażującymi głosy wokalne. Pozwala słuchaczowi na chwilę kontemplacji tekstu usłyszanego w poprzedniej części utworu, nie wyprowadzając go zarazem ze zbudowanego przed chwilą klimatu. Zaskakujące jest jedynie pojawienie się w jedenastym taktie ritornellu dźwięku obcego dla skali e-moll – „f” zamiast „fis” w partii najwyższego głosu skrzypcowego. Powstaje tym samym akord F-dur na drugim, obniżonym stopniu skali, co wyraźnie przykuwa uwagę słuchacza, szczególnie że zabieg ten Purcell stosuje w tym fragmencie tylko raz. Stanowi to odzwierciedlenie faktu, iż harmonia we wczesnych utworach kompozytora opiera się jeszcze na odziedziczonym z tradycji systemie modalnym³⁰ i dopiero z czasem, w dziełach późniejszych, przyjmuje zasady nowego systemu, we współczesnym pojęciu określanego jako „dur-moll”³¹.

Następnym ogniwem ody jest piękna w szczególności sposób aria altowa (kontratenorowa), oparta na kroczącym *ground-bass* – *Here the deities approve* („Tu bóstwa udzielają pochwały”). Kompozytor doskonale konstruuje melodię w sposób naturalny dla ambitusu altu lub kontratenora. Linia melodyczna w wygodnym dla śpiewaka rejestrze przebiega niezwykle płynnie, jej konstrukcja tworzy pełne wdzięku frazy o naturalnym falowaniu. Samoczynnie powstają retoryczne podkreślenia ważnych słów w tekście poprzez dobranie odpowiedniej wysokości dźwięku, rozmieszczenie pauz oraz poprzez długość trwania poszczególnych wartości rytmicznych. Za przykład może tu posłużyć podkreślenie w wersji *The god*

³⁰ Więcej na temat czerpania z systemu skal modalnych w twórczości kompozytorów XVII w. zob. w: S. PACZKOWSKI, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998, s. 165–185, 207–233.

³¹ J.A. WESTRUP, *Purcell*, s. 231.

of music and of love („Bóg muzyki i miłości”) za pomocą półnut poprzedzonych szesnastką (formą *appoggiatury*) dwóch słów szczególnie ważnych w powyższej frazie: *music* i *love*. Pozostałe słowa tekstu opisane są ósemkami, szesnastkami i gdzieniedziami ćwierćnutami, w związku z powyższym zastosowanie półnut tylko na tych dwóch słowach w całej arii nadaje im szczególnego, retorycznego znaczenia. Wytrawny śpiewak znajdzie tu także mnóstwo okazji dla stosowania swobodnych zdobień oraz ornamentów, które jednak należy dawkować z umiarem, ponieważ sam kształt melodii, jej pewna prostota, łukowa budowa oraz przemyślane przez kompozytora rozdrobnienia wartości i ich łączenie w *legato* same w sobie tworzą przepiękny, kunsztowny kształt. Aria zawiera bogactwo przeróżnych figur retorycznych i emocjonalnych afektów. Ich szczegółowa analiza przekracza możliwości niniejszego artykułu, warto jednak zwrócić uwagę na figurę jeszcze nieopisywaną w powyższych przykładach. Na słowach *live and thrive so well below* („Żyją i rozkwitają tak dobrze na dole”) melodia zstępuje krokiem sekundowym w dół wzbogaconą chromatycznie, w niskie rejestry nawet dla głosu altowego, co odzwierciedla retoryczne znaczenie słowa *below*. Jest to figura określana jako *catabasis* (*descensus*)³², oznaczająca schodzenie, odcho-dzenie, zstępowanie, zniżanie się, a według Kirchera wyraża także „służalczość, pokorę, a niekiedy również depresję”³³ (przykł. nr 4).

Przykład nr 4 – takty: 116–119.

³² *Catabasis* (*descensus*) – schodzenie, zstępowanie. Opadanie linii melodycznej przy słowach mówiących o zstępowaniu, umieraniu, płaczu, cierpieniu, marności”. Cyt. za: T. JASIŃSKI, *Polska barokowa retoryka*, s. 293, zob. także s. 60–72. Por. M. ZGÓŁKA, *Aspekty retoryki*, s. 42–44, 61–63.

³³ A. KIRCHER, *Musurgia Universalis*, t. II, Roma 1650, s. 145. Cyt. za: F. WESOŁOWSKI, *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, w: F. WESOŁOWSKI, E. SAŚIADEK, *Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonawstwie*, Wrocław 2003, s. 38. Por. D. BARTEL, *Musica Poetica*, s. 214–215.

Arię kończy długi fragment instrumentalny, w którym pierwsze skrzypce powtarzają o oktawę wyżej materiał wykonany wcześniej przez głos solowy z towarzyszeniem dopisanego do niego drugiego głosu skrzypcowego, tworzącego niezależną partię. Ich przebieg jest minimalnie wzbogacony przez nieznaczne zmiany w tekście oraz zapisane przez kompozytora ozdobniki. Fragment ten tworzy rodzaj ritornellu, który jest płynnym przejściem do kolejnej części chóralnej: *While joys celestial* („Gdy radości niebiańskie”). Zakończenie arii *Here the Deities approve* spełnia bowiem funkcję podobną do opisywanej wcześniej w przypadku instrumentalnego ritornellu po chórze *Hail, great assembly of Apollpo's race!*. Warto zwrócić uwagę także na basowy akompaniament towarzyszący arii, będący bazą, na której została zbudowana cała jej struktura. Purcell bardzo lubił wykorzystywać figury ostinatowe *ground-bassu*, utrzymując je jednak pod ścisłą kontrolą. Analiza *basso continuo* tej arii ukazuje niesłyszczaną pomysłowość i wyrafinowanie kompozytora, przejawiające się szczególnie w umieszczeniu początków wokalnych fraz w miejscach, gdzie nie zbiegają się one z wejściem schematu podstawowego *b.c.*, co sprawia, że odcinki wyglądające regularnie w partyturze nie są w odbiorze regularne dla ucha słuchacza³⁴.

Ujęcie większości części wokalnych ody charakteryzuje naturalny wdzięk. Takim też jest kolejny wokalnie-instrumentalny fragment – *While joys celestial* („Gdy radości niebiańskie”) – przeznaczony na dwa sopran i tenor. Głosy solowe wprowadza *arpeggio* grupy *continuo* na akordzie C-dur i w tej też tonacji utrzymana jest cała część. Oczywiście, nie jest to zabieg przypadkowy. C-dur, według retorycznej symboliki, to tonacja środka, początku i końca (durowe koło kwintowe rozpoczyna i kończy C-dur), jest to tonacja nieposiadająca żadnych znaków przykluczowych – swoiste centrum muzycznego wszechświata. Nieprzypadkowo właśnie w tej tonacji została napisana środkowa, centralna część ody do św. Cecylii. Według J. Matthesona „C-dur stosowana jest tam, gdzie pozostawia się radość swojemu biegowi”³⁵ – i taki właśnie charakter przenika niemalże każdą nutę omawianego fragmentu. Wznoszący kierunek melodii napisanej w wysokim rejestrze brzmieniowym, punktowane rytmy trocheiczne zastosowane w melizmacie na słowie *joys* (radości), stopniowe wspinanie się o sekundę w górę każdej kolejnej frazy są przykładem omawianej powyżej figury retorycznej – *anabasis* (*ascensio*). Nastrój i prowadzenie głosów zmienia się wraz z tekstem *their bright souls invade to find what great improvement you have made* („ich jasne dusze ogarniają, gdy widzą,

³⁴ J.A. WESTRUP, *Purcell*, s. 180, 231. Opisywane altowe solo, oparte na basie cyfrowanym, zostało później wydane w drugiej części *Musick's Hand-Maid* w 1689 r. jako utwór na klawesyn solo.

³⁵ P. ZAWISTOWSKI, *Rozważania na temat retoryki*, s. 22. Por. J. MIANOWSKI, *Semantyka tonacji*, s. 36.

jak wielkie poczyniliście postępy”), gdzie na słowie *invade* pojawia się chromatyka uwypuklająca znaczenie słowa. Głosy są tu prowadzone homofonicznie, tworząc między sobą współbrzmienia pustych kwint lub akordów tercjowych, co można uważać za celową archaizację tego fragmentu. Bas pełni rolę oszczędnego akompaniamentu, towarzyszącego jedynie solistom, powielając ich partie. Ciekawy jest charakter centralnej części ody, wychwalającej osobę św. Cecylii, będącą chlubą nieba i przysparzającą mieszkańcom ziemi niebiańskich radości. Gdy powraca fragment: *While joys celestial*, głosy solowe wchodzą kolejno na zasadzie imitacji, często wykorzystywanej techniki przez Purcella. Wokalne trio z *basso continuo* przechodzi płynnie w ritornell, bazujący, podobnie jak to miało miejsce w wyżej omawianych częściach, na materiale muzycznym poprzedzającego go ustępu. Tu partie głosów wokalnych przejmują pierwsze i drugie skrzypce i altówki. Taneczne rytmy trocheiczne realizowane są w każdym z głosów, również w partii basowej, która porzuca swą akompaniującą śpiewakom rolę na rzecz prowadzenia własnej, równoległej innym głosom linii melodycznej. Rytmy punktowane w trzech wyższych głosach przeplatają się naprzemiennie z „radosnymi podskokami” w basie, powodując, iż dobiegają one do uszu słuchacza z różnych stron, potęgując charakter taneczny i opisując niebiańską radość.

Then lift up your voices those organs of Nature („Zatem wznieście głosy, te organy natury”) to kolejny fragment ody, który rozpoczyna bas solo przechodząc płynnie z C-dur do rozłożonego akordu a-moll, wspinając się nim na szerokość oktawy do niebiańskich wyżyn. Jest to inna forma omawianej już figury retorycznej *anabasis* (*ascensus*), ilustrującej wznoszenie, wzrost, wstępowanie³⁶ (przykł. nr 5).

Przykład nr 5 – takty 210–213

BASS SOLO
210

Then lift up your voi - ces, those.. or - gans.. of.. Na - ture, Those

W tym fragmencie następuje odniesienie tekstu do instrumentu – organów, których twórczynią, według legendy, miała być w pierwszych wiekach naszej

³⁶ T. JASIŃSKI, *Polska barokowa retoryka*, s. 60–72, 282. Por. M. ZGÓŁKA, *Aspekty retoryki*, s. 77.

ery św. Cecylia. Jak wiadomo, wynikało to z błędnego zrozumienia antyfony oficjum godzin kanonicznych *Cantatibus Caecilia Domino decantabat dicens* z VIII w. W okresie średniowiecza organy przechodziły swój intensywny rozwój, a uznanie św. Cecylii za patronkę muzyki kościelnej w kontekście wspomnianej antyfony musiało spowodować jednoznaczne skojarzenie jej z organami czy pozytywem. W sztuce sakralnej była często przedstawiana jako postać grająca na organach lub pozytywie, co jest jednak historycznym anachronizmem. Innym powodem uznania św. Cecylii za patronkę muzyki było odwoływanie się do legendy, według której święta, słysząc muzykę podczas swojego wesela, wznosiła swoją duszę do Boga w modlitewnym śpiewie z prośbą o zachowanie nieskałanego dziewictwa³⁷.

Ciekawym retorycznym zabiegiem w partii basu solo jest zastosowanie skoku o tryton – kwartę zwiększoną bądź kwintę zmniejszoną (przykł. nr 6 ilustruje skok o 5> w takcie 223) – na słowie *troubled* („strapionego”). Interwał ten ma szczególne znaczenie retoryczne w historii muzyki ze względu na wyjątkowo dysonujące brzmienie. Określany był jako *diabolus in musica* i przez długi czas zakazany w klasycznej sztuce kontrapunktu. Sposób użycia go przez Purcella obrazuje figurę retoryczną zwaną *parrhesia*, polegającą na swobodnym potraktowaniu współbrzmień dysonansowych, wprowadzaniu ich nieoczekiwanie pomiędzy konsonanse, tzw. zjawiska *relatïofalsa*³⁸. Dzięki temu zabiegowi kompozytor w sposób szczególny uwypuklił znaczenie słowa *troubled* (występującego dwukrotnie w tym fragmencie), opisując je muzycznie dysonansem w szeregu otaczających go konsonansów. Zupełnie inaczej natomiast zilustrowane zostało słowo *amorous* („kochliwego”). Za każdym razem, gdy się pojawia, jest ono opisane rytmami punktowanymi (ósemką z kropką z szesnastką, szesnastką i ósemką z kropką lub różnymi wariantami tych „skocznych” grup rytmicznych), co tworzy swoisty ozdobnik, podkreślający nastrój i charakter słowa. Zabieg ten wprowadza wyraźny element ożywienia w kroczącej ćwierćnutami partii basu (przykł. nr 6).

Głos solowy zapoczątkowuje i wprowadza czterogłosowy ustęp chóralny, który na zasadzie imitacji przetwarza temat *Then lift up your voices those organs of Nature* w tonacji a-moll. Głosy spotykają się homofonicznie na słowie *Nature* (akord E-dur), po czym przechodzą ruchem ćwierćnutowym w kolejny wers: *Those charms to the troubled and amorous creature* („Te czary dla strapionego

³⁷ G. JOACHIMIĄK, *Św. Cecylia – patronka muzyki*, w: E. KOFIN (red.), *43. Międzynarodowy Festiwal*, s. 92–95.

³⁸ T. JASIŃSKI, *Polska barokowa retoryka*, s. 319–320.

Przykład nr 6 – takty 220–224.

220
or - gans - of - Na - ture, Those charms to the trou - bled and - am - o - rous -

i kochliwego stworzenia”), na słowie *charms* („czary”) tworząc czterodźwięk zmniejszony (dis-fis-a-c), co jest szczególnym harmonicznym walorem w tym fragmencie utworu, a zarazem przepięknym odzwierciedleniem znaczenia opisywanego słowa.

Partia czterogłosowa płynnie zmienia się w altowo-tenorowo-basowe trio w kolejnym wersie ody: *The Pow’r shall divert us a pleasanter way* („Ta potęga zajmie nas w najmilszy sposób”). Tu na szczególną uwagę zasługuje podkreślenie słowa *pleasanter* („najmilszy”) – na podobnej zasadzie jak wcześniej *amorous* – za pomocą ozdobników (o charakterze obiegników) w rytmie punktowanym, jak również uwydatnienie charakteru smutku i żalu akordami dysonansowymi na tekście: *For sorrow and grief* („Jako że smutek i żal”). Głosy prowadzone są początkowo homofonicznie w pionach akordowych, po czym rozdzielają się polifonicznie na trzy niezależne linie melodyczne, śpiewnie rozwijając temat: *And love is soft charms must obey* („Miłość musi być posłuszna jej cichym czarom”), modulując z F-dur do E-dur, by powrócić na koniec do a-moll – tonacji scharakteryzowanej przez J. Matthesona jako: „żałosna (...) zaprasza do snu”³⁹. Wzoru-jąc się jednak na retorycznej wymowie a-moll w twórczości J.S. Bacha, tonacja ta ma charakter odzwierciedlający tajemniczość kobiecej duszy, co w kontekście użycia jej przez Purcella wydaje się trafniejszą interpretacją. Opisany tercet jest niejako środkową częścią całego ustępu chóralnego *Then lift up your voices those organs of Nature*, kończy się bowiem przejściem *attaca* na powtórnie opracowany w czterogłosie powyższy temat, tym razem jednak z niewielką zmianą polegającą na powtórzeniu go w modulacji do C-dur (na przestrzeni czterech taktów), po której następuje ostateczny powrót do spinającej cały fragment ody tonacji a-moll.

³⁹ P. ZAWISTOWSKI, *Rozważania na temat retoryki*, s. 22. Por. J. MIANOWSKI, *Semantyka tonacji*, s. 36.

Przykład nr 7 – takty 281–284.



Niezwykle ciekawym zabiegiem jest czterotaktowy, krótki łącznik, stanowiący jak gdyby samoistną część ody, poprzedzający solowy fragment *Beauty, thou scene of love*. Realizują go jedynie dwa instrumenty z grupy *continuo*⁴⁰. Jest to część, która posiada adnotację *ad libitum*, co sugeruje, że odcinek ten może stanowić swobodną improwizację grupy instrumentów realizujących zazwyczaj partię *basso continuo*⁴¹ (przykł. nr 7).

Kolejny fragment to kantylenowa tenorowa aria w metrum trójdzielnym, utrzymana w wolnym tempie i spokojnym charakterze, składająca się z dwóch części: pierwszej, z tekstem: *Beauty, thou scene of love And Virtue, tjou innocent fire, Made by the Powers above To temper the heat of desire* („Piękno, ty Sceno Miłości, i Cnota – niewinny Ogniu, Stworzone przez Moce w górze, by łagodzić żar Pragnienia”) i drugiej: *Music, taht Fancy employs in raptures of innocent flame, we offer with lute and with voice To Cecilia's bright Name* („Muzykę, której służy Wyobraźnia w Zachwytach niewinnego Płomienia, Darujemy lutnią i głosem Cecylii jasnemu imieniu”). W pierwszej części arii słowo *love* podkreślone zostało przez Purcella akordem H-dur (dominanta e-moll), który pomimo majorowego trybu jest interpretowany przez J. Matthesona jako „niewesoły i melancholijny”⁴² w swoim wyrazie, co

⁴⁰ W wykonaniu ody przez *Taverner Consort and Players* pod dyr. A. Parrotta jest to wiolonczela i teorba.

⁴¹ Opracowania tej ody przez poszczególne wydawnictwa różnią się od siebie pod tym względem dość znacznie. Niekiedy powyższy fragment zawiera jedynie linię basu do swobodnego wypełnienia przez improwizujących muzyków, innym razem jest to już szczegółowo rozpisana improwizacja, o wiele dłuższa i kunsztowniejsza. Według wydawnictwa *Novello Publishing* partię wiolonczeli stanowi ósemkowy pochod przywodzący na myśl stapanie. Towarzysząca jej teorba harmonicznie wypełnia poszczególne akordy w basie. Na tym krótkim odcinku następuje modulacja harmoniczna z a-moll do e-moll, tonacji wyjściowej całej ody, przygotowując materiał harmoniczny dla kolejnego segmentu.

⁴² P. ZAWISTOWSKI, *Rozważania na temat retoryki*, s. 22. Por. J. MIANOWSKI, *Semantyka tonacji*, s. 36.

przydaje rozmarzonego, rzewnego charakteru całemu fragmentowi. W drugiej części arii znajduje się wyjątkowo piękny przykład figury retorycznej zwanej *exclamatio* (*ekphónesis*), o której J. Walter pisze, że „jest figurą retoryczną, kiedy wołamy na coś ze wzruszeniem; w muzyce najlepiej wyrazić ją można skokiem o małą sekstę w górę”⁴³. Ten właśnie zabieg zastosował Purcell, podkreślając znaczenie słowa *Inrap-tures* („w Zachwytach”). Ów retoryczny okrzyk opierał się najczęściej na interwale wznoszącej seksty, ale mógł posługiwać się także innymi interwałami. Mattheson podaje trzy różne sytuacje, w których można zastosować *exclamatio*: 1) gdy chcemy wyrazić euforyczną radość (jak w przypadku powyżej opisanej tenorowej arii), 2) błaganie lub prośbę, 3) wybuch gniewu, rozpacz lub trwogi⁴⁴.

U Purcella zabieg ten jest szczególny także pod względem harmonicznym. Druga część arii zaczyna się bowiem w G-dur, kolejno następują akordy: C-dur i a-moll, by na słowie *Inrap-tures* mógł pojawić się niespodziewany f-moll, przechodzący w D-dur. Podobny zabieg zastosowany został celem podkreślenia słów *lute and with voice*. Pojawia się czterodźwięk c-e-g-dis, być może w celu uwydatnienia tym dysonansem akordowego zazwyczaj charakteru gry na lutni, rozwiązujący się dominantą H-dur na słowie *voice* (przykł. nr 8).

Przykład nr 8 – takty 297–309.

The image shows a musical score for a vocal piece, likely by Henry Purcell. It consists of two systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line. Measure numbers 297, 300, and 306 are marked above the staff. The score illustrates a specific harmonic and melodic technique discussed in the text, involving a chromatic shift and a dissonance.

⁴³ J.G. WALTHER, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, s. 233. Cyt. za: F. WESOŁOWSKI, *Wprowadzenie do retoryki*, s. 42.

⁴⁴ P. ZAWISTOWSKI, *Rozważania na temat retoryki*, s. 22. T. Jasiński opisuje *exclamatio* jako „szczególnie uwydatniony zwrot muzyczny, np. interwał, przebieg rytmiczny, czy akcent fakturalny (np. pauza), wyraźnie odróżniający się od najbliższego kontekstu” – zob. T. JASIŃSKI, *Polska barokowa retoryka*, s. 301–302.

Arię kończy podwójne zawołanie do imienia św. Cecylii, po czym przechodzi ona płynnie w kolejny ritornell. Ten instrumentalny fragment, wykonywany przez *consort* smyczków, dokładnie powtarza melodię tenoru, dodając zdobienia i nieznacznie modulując warstwę harmoniczną, tworząc zarazem swoisty łącznik pomiędzy solowymi segmentami. Bazuje jednak na materiale dźwiękowym wykorzystanym w arii, utwierdzając wyjściową tonację ody: e-moll.

Finałowa partia chóralna: *In consort of voices, while instruments play* („W zespole głosów, gdy grają instrumenty”) utrzymana jest w rzadkiej wtedy tonacji E-dur. Posługując się po raz kolejny ówczesną symboliką, fakt ten pozostaje nie bez znaczenia. W epoce baroku tonacja E-dur symbolizowała szaleńczą radość, posuniętą niekiedy do wyrażenia pełnej zwątpienia skrajnej desperacji, pełnego rozpaczliwego śmiechu przez łzy⁴⁵. U Purcella jednak dobór tej tonacji podkreślać miał raczej ekstatyczną radość, wyrażającą cześć dla św. Cecylii, wdzięczność Stwórcy za dar Patronki muzyki i szczęście płynące z obchodów jej święta. Radosne znaczenie tonacji E-dur podkreśla także żwawe tempo ostatniej części ody – *Allegro*; melodia prowadzona w każdym z głosów szerokimi interwałami oraz wysoki rejestr poszczególnych partii wokalnych, zwłaszcza w ostatnim wejściu *tutti*. Czterogłosowy chór wprowadza tenor solo, który podaje cały temat z towarzyszeniem instrumentalnego akompaniamentu. Jest to swoisty incipit dla dalszej partii chóralnej oraz, być może, nawiązanie kompozytora do średniowiecznej praktyki wykonawczej, w której to właśnie solista rozpoczynał poszczególne części mszy lub motetu, wprowadzając śpiewaków *tutti*. W tym momencie następuje również zmiana tonacji z e-moll na jednoimienną E-dur oraz wyraźne przyspieszenie tempa. Poszczególne głosy wchodzić po sobie na zasadzie imitacji opartej na trójdźwięku E-dur, oddalone od siebie o interwał kwinty, stopniowo zagęszczając brzmienie. Jest to typowe fanfarowe wejście, potęgujące efekt wzniosłości. Głosy spotykają się homofonicznie na słowach *With music we celebrate this holy day!* („Z muzyką świętujemy ten święty dzień!”), co też pozostaje nie bez znaczenia po polifonicznym, wcześniejszym wejściu. W dalszej części partii chóru pojawiają się zawołania *Io Cecilia!*, wykorzystujące radosny w swej wymowie interwał tercji wielkiej, będący przewrotem interwału seksty małej. Można przypuszczać, że po raz kolejny kompozytor stosuje poprzez ten układ dźwięków figurę retoryczną *exclamatio*, podkreślającą uczucie euforycznej radości. W finale ody przeważa dynamika *forte*, jednak kompozytor stosuje *diminuenda*, aby przygotować każde kolejne wejście tematu *In consort of voices*. Pełna orkiestra gra z chórem *colla parte*, jednakże jej partia urozmaicona jest zdobieniami, rozdrobnieniem wartości, wzmacnia po-

⁴⁵ J. MIANOWSKI, *Semantyka tonacji*, s. 37.

nadto taneczny charakter części w metrum 3/4. Głosy i instrumenty nie kończą swoich partii w tym samym czasie, lecz milkną kolejno, aż pozostają tylko basy śpiewające *un poco a poco rallentando: Ce-ci-lia*. Kompozytor zastosował tu celowo efekt echa, powodując stopniowe wygaszenie i naturalne wyciszenie końca utworu (przykł. nr 9).

Przykład nr 9 – takty 378–391.

The image displays a musical score for Example 9, measures 378-391. It consists of two systems of music. Each system includes four staves: two vocal staves (Soprano and Alto/Tenors) and two instrumental staves (Violins and Cellos/Basses). The key signature is A major (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The lyrics are distributed across the vocal staves, with some parts appearing in both. The lyrics include: "I - ô Ce - ci - lia, Ce - ci - lia, In a con - sort of... voi - ces, in a con - sort of", "I - ô Ce - ci - lia, Ce - ci - lia, Ce - ci - lia, Ce - ci - lia, Ce - ci - lia, Ce - ci - lia", "I - ô Ce - ci - lia, Ce - ci - lia, In a con - sort of voi - ces we'll sing, in a con - sort of...", "voi - ces we'll sing, I - ô Ce - ci - lia, Ce - ci - lia, Ce - ci - lia, Ce - ci - lia", "ci - lia, Ce - ci - lia, I - ô Ce - ci - lia, Ce - ci - lia", "voi - ces we'll sing, I - ô Ce - ci - lia, Ce - ci - lia", "ci - lia, Ce - ci - lia, I - ô Ce - ci - lia, Ce - ci - lia".

Aby w sposób wyczerpujący opisać specyfikę stylu i techniki kompozytorskiej Purcella, powinno się przeprowadzić porównanie jego utworów z dziełami współczesnych mu kompozytorów, także z innych krajów, a ponadto prześledzić ogólne tendencje w muzyce angielskiej przed okresem Restauracji i w trakcie jego trwania. Warto byłoby także przyjrzeć się bliżej cechom charakterystycznym twórczości Purcella oraz wnikliwej ocenie poszczególnych etapów życia i rozwoju jego warsztatu kompozytorskiego. Tego rodzaju szczegółowa analiza przekracza jednak ramy niniejszego artykułu, niemniej istotne wydaje się zwrócenie uwagi na pewne

cechy techniczno-warsztatowe i przyjrzenie się tym najbardziej charakterystycznym, na przykładach zawartych w odzie *Welcome to all the pleasures*.

Już przy pierwszej analizie widoczne jest stosowanie rytmów synkopowanych w metrum $\frac{3}{4}$ (jak np. w drugiej części uwertury *Allegro*, takty: 8, 21, 22, 24, 25, itd.) oraz tanecznych rytmów trocheicznych (♩♩♩), wyrażających triumf i zwycięstwo. Biorąc pod uwagę cechy wyrazowe muzyki, kompozytor wykorzystuje szeroką gamę figur retorycznych, z których, poza omawianymi powyżej, warto wymienić także:

- *climax (gradatio, auxesis)*, która jest grupą dźwiękową powtarzaną wiele razy coraz wyżej lub coraz niżej, często w progresji, dla podkreślenia napięcia lub spadku ekspresji muzycznej (np.: *While joys celestial*, takty: 159–164, 171–174; *Ritornell*, takty: 184–190)⁴⁶;
- *emphasis* – jest silnym podkreśleniem sensu wypowiedzi, które nie jest związane z żadnym z góry narzuconym temu środkiem (figura ta nie posiada konkretnego kształtu brzmieniowego czy melodycznego); bywa często utożsamiana z *Accento* – nacisk realizowany akcentem (przykład: *Then lift up your voices*, takty: 214, 222, 133, 235, 265, 267);
- *epizeuxis (subiectio, adiectio, subjunctio)* – polega na powtórzeniu pewnego odcinka melodycznego o określony interwał wyżej lub niżej (np.: *Sinfonia*, takty: 1–12; *Ritornell*, takty: 185, 187; *Then lift up your voices*, takty: 232–236);
- *mutatio (antitheton)* – figura, która opiera się na kontraście. Kontrast taki uzyskiwano za pomocą różnorodnych środków: przeciwstawiając diatonikę chromatyce – *mutatio per genus* (np.: *Then lift up your voices*, takty: 225–238), poprzez opozycję niskiego i wysokiego rejestru – *mutatio per systema* (np.: *Here the deities approve*, takty: 114–119, 124–128), przez kontrast trybów dur i moll – *mutatio per modum ad tonum* lub poprzez kontrast melodyczny osiągnięty za pomocą stosowania różnych (szerokich lub wąskich) interwałów – *mutatio per melopoeiam* (np.: *Here the deities approve*, takty: 114–132);
- *palillogia* – dotyczy imitacji w unisonie lub oktawie pojawiającej się w jednym i tym samym głosie. Figurą spokrewnioną z *palillogią* jest polyptoton, czyli powtarzanie w imitacji w oktawie lub unisonie tematu lub motywu, przy czym imitacja taka ma miejsce w różnych głosach (np.: *Then lift up your voices*, takty: 257–264);

⁴⁶ Por. M. ZGÓŁKA, *Aspekty retoryki*, s. 52–53. Por. D. BARTEL, *Musica Poetica*, s. 220–225.

- *paranomasia* – polega na powtórzeniu frazy, jednak z innym rozwinięciem lub zakończeniem (np.: *While joys celestial*, takty: 159–165 i 170–174). *Polysyndeton* natomiast polega na powtórzeniu tego samego motywu w celu wzmożenia ekspresyjności melodii⁴⁷;
- *saltus duriusculus* – stosowanie skoków unikanych w klasycznym kontra-punkcie, np. kwinta zmniejszona, zwiększona, septyma w każdej postaci itp. (np.: *Then lift up your voices*, takty: 215, 223)⁴⁸.

Omawiając poszczególne figury retoryczne i podając ich przykłady, należy z całą mocą podkreślić, że ich znaczenie zawsze zależy od kontekstu muzycznego, a także w dużym stopniu od indywidualnej interpretacji, czy też intencji autora. Najczęściej to właśnie podłoże tekstowe decyduje o tym, jaki afekt niesie ze sobą dana figura. Podane wyżej przykłady są tylko jedną z możliwości rozumienia barokowej retoryki w muzyce Purcella i z pewnością nie wyczerpują wszystkich wielorakich znaczeń, jakie można w niej odnaleźć. Manfred F. Bukofzer zauważa, iż „(...) figury muzyczne nie były jednoznaczne; określonego znaczenia nabierały dopiero w kontekście muzycznym, a także w połączeniu z tekstem lub tytułem. Identyczne muzycznie figury, ze względu na to, że nie «wrażały», lecz tylko «przedstawiały» lub oznaczały afekty, mogły przybierać nawet dość rozbieżne znaczenia”⁴⁹. Poza tym Purcell intensywnie wykorzystuje walory kolorystyczne poszczególnych tonacji oraz ich wartość jako nośnika określonych afektów. Z pewnością ich dobór do poszczególnych części ody nie był przypadkowy. Wyjątkowy jest także jego stosunek do słowa, które opracowuje muzycznie. Doskonale znany był mu warsztat wokalny, stąd partie pisane przez niego dla śpiewaków są wygodne tessituralnie i komfortowe wykonawczo. Doskonale opisuje to Michael Tippett: „(...) Słowo, które poprowadziło wyobraźnię Purcella w tym kierunku, to *celestial* [„niebiański” – M. W.]. Początkowo zostało ono jedynie delikatnie muśnięte, lecz później wznosił on głos wysoko, aż do niebiańskich przestrzeni. Być może Purcell wyobrażał sobie wówczas obraz wznoszącego się znad ołtarza dymu z kadzidła, dla którego tłem dźwiękowym byłyby wysokie dźwięki piszczałek organów oraz wysokie głosy chłopców. Jednakże miał on prawdopodobnie na myśli, byśmy śpiewali te frazy nie zgłaśniając ich wraz z wznoszącym kierunkiem melodii, ale by pozostały miękkie, choć instynktownie chęć dążenia do *crescendo* może być tu bardzo silna. Myślę, że musimy często powściągać siebie i przeczyć samym sobie, jeśli chcemy

⁴⁷ M. ZGÓLKA, *Aspekty retoryki*, s. 51–52.

⁴⁸ Por. P. ZAWISTOWSKI, *Rozważania na temat retoryki*, s. 15–20; M. ZGÓLKA, *Aspekty retoryki*, s. 42. Więcej na temat figur retorycznych i ich znaczenia w epoce baroku zob. w: T. JASIŃSKI, *Polska barokowa retoryka*, s. 281–335.

⁴⁹ M. BUKOFZER, *Muzyka w epoce baroku*, Kraków 1970, s. 525–526.

[uzyskać – M. W.] «prawdziwego» Purcella. Byłoby interesującym dowiedzieć się, czy w doborze słów na długie wokalizy Purcell był świadomy samogłosek, których używał. Na przykład w *Odzie do św. Cecylii* z 1692 r. zdecydowanie największy odsetek wokaliz jest na samogłosce *U*, w słowach takich, jak np.: *flew* (poleciał), *true* (prawdziwy), *move* (ruch) i *music* (muzyka), a jest tam tylko jedna wokaliza na otwartym *A* – w słowie *harms* (szkodzi/krzywdzi/niszczy). (...) Kiedy jednak muzyka Purcella dociera do naszych uszu, zdajemy sobie sprawę, że jest ona ucieleśnieniem wielkiej tradycji wrażliwości na dźwięk naszego języka”⁵⁰ (tłum. M. W.).

Według Paula McCreesha umiejętność Purcella w umuzycznianiu języka angielskiego była doceniana przez jemu współczesnych. Przedmowa do pierwszego wydania jego pieśni rozpoczynała się jednoznacznie: „Nadwyzwyczajny talent autora we wszystkich rodzajach *Musick* jest wystarczająco znany, ale był on szczególnie podziwiany za swój *vocal*, posiadał szczególny geniusz do wyrażania energii angielskich słów, za pomocą których oddziaływał na emocje wszystkich swoich słuchaczy”⁵¹.

Współcześnie możemy znaleźć wiele wykonań ody *Welcome to all the pleasures* H. Purcella uwiecznionych na płytach CD lub dostępnych w Internecie. Do jednych z najlepszych, ciekawych pod względem wyrazowym oraz muzycznym, należą nagrania wykonawców angielskich, m.in. *The English Concert* oraz zespół śpiewaków *The English Concert Choir* pod dyrekcją Trevora Pinnocka, *Monteverdi Choir* i *English Baroque Soloists*, pod dyrekcją sir Johna Eliota Gardinera, a także *Gabrieli Consort & Players* pod dyrekcją Paula McCreesha. Zupełnie inną kolorystykę i odmienny charakter *Welcome to all the pleasures* znajdziemy, słuchając płyty zrealizowanej pod dyrekcją Philippe’a Herreweghe – wybitnego interpretatora muzyki dawnej epoki baroku oraz jego zespołu *Collegium Vocale Gent* z towarzyszeniem *Collegium Vocale Orchestra*. Natomiast inspiracją dla wnikliwej

⁵⁰ M. TIPPET, *Purcell and the English Language, Eight Concerts of Henry Purcell's Music*, Arts Council of Great Britain, 1951, s. 46–49: *The word which took Purcell's imagination in this way is „celestial”. At first it is only lightly treated, but later he carried the voice high up into the celestial air. Perhaps the visual image Purcell had in his mind was of the altar incense thinning out as it rises, while the aural image would be of the thin sound of the high organ pipes and of the high boys' voices. Therefore, he probably meant us to sing these phrases not louder as they rise, but softer, even though the instinct to make a crescendo may be strong one. I think we must often deny ourselves that if we want the real Purcell. It would be interesting to know whether in choosing words for long vocalisations, Purcell was conscious of the vowels he used. For example, in the 1692 Ode to St. Cecilia, by far the greatest proportion of vocalisations are of the vowel oo, like „flew”, „true”, „move” and „music”; and there is only one vocalisation to the open „ah”, – that to the word „harms”. (His final sentence sums it up perfectly). Yet as Purcell's music reaches our ears, it embodies a great tradition of sensitivity to the sound of our language.*

⁵¹ N. KIMBERLEY, *Angielskie holdy dla św. Cecylii*, w: E. KOFIN (red.), 43. Międzynarodowy Festiwal, s. 97.

analizy ody oraz powstania niniejszego artykułu stało się nagranie dokonane przez *Taverner Consort and Players* pod dyrekcją Andrew Parrotta.

**Cult of Saint Cecilia in 17th century English music
on the example of Henry Purcell's *Welcome to all the pleasures***

Abstract

An article describes traditional celebration on 22nd of November as a solemnity of St. Cecilia, patroness of choristers, luthiers, organists, musical ensembles and sacred music.

In 17th century – Restoration period in England – this cult took on a particularly elaborate and solemn form due to the Musical Society of London and collaboration of great composer Henry Purcell. He was twenty-four years old at the time, and already established as a composer at the court of Charles II. *Welcome to all the pleasures* ode for strings, voices and ground bass, with words by Christopher Fishburn, was commissioned by The Musical Society of London. After an expressive opening, an ode becomes a heartfelt celebration of the ‘universal harmony’ which blessed Cecilia bestows. This piece of music reveals variety of rhetorical figures and numerous of affects, which analysis attempt is undertaken in third part of current publication. It is an example of ode strongly sets in English musical tradition, heralding Henry Purcell’s evolution of the composers workshop, which is significantly visible in his vocal and instrumental achievements. An article discusses also a genre of an ode as a musical-literary form, which is derived from antiquity period and its process of adaptation on the base of English court music. Especially in light of Henry Purcell’s transformation of composing language context.

Keywords: ode, Saint Cecilia, Henry Purcell, rhetorical figures, analysis.

Streszczenie

Artykuł omawia zagadnienia dotyczące tradycji świętowania 22 listopada jako dnia ku czci św. Cecylii – patronki chórzystów, lutników, organistów, zespołów muzycznych oraz muzyki kościelnej. W siedemnastowiecznej Anglii doby Restauracji kult ten przybrał szczególnie rozbudowaną i uroczystą formę za sprawą Londyńskiego Towarzystwa Muzycznego (*Musical Society of London*) oraz współpracującego z nim wybitnego kompozytora Henry’ego Purcella. Dwudziestoczoletni

wówczas Purcell był już uznanym kompozytorem na dworze Karola II. Na zlecenie Towarzystwa Muzycznego napisał on odę na smyczki i głosy z towarzyszeniem *basso continuo* – *Welcome to all the pleasure* do słów Christophera Fishburna. Po ekspresyjnym początku utwór staje się płynącym z głębi serca zawołaniem ku czci „powszechnej harmonii”, jaką obdarza św. Cecylia. Dzieło to przejawia bogactwo figur retorycznych oraz licznych afektów, których próba analizy zostaje podjęta w trzeciej części niniejszej publikacji. Jest to przykład ody silnie osadzonej w angielskiej tradycji muzycznej, zwiastujący ewolucję warsztatu kompozytorskiego H. Purcella, która najsilniej zaznaczyła się w jego dorobku wokalnie-instrumentalnym. Poruszone zostaje także zagadnienie ody jako formy muzyczno-literackiej, wywodzącej się ze starożytności, oraz proces jej adaptacji na gruncie angielskiej muzyki dworskiej, szczególnie w kontekście przemian i charakterystyki stylu kompozytorskiego H. Purcella.

Słowa kluczowe: oda, św. Cecylia, Henry Purcell, figury retoryczne, analiza.

Bibliografia

Źródła:

PURCELL HENRY, *Welcome to All the Pleasures, Score*, Special Order Edition, London: Novello Publishing 1990.

PURCELL HENRY, *Welcome to All the Pleasures Z339, an ode for St. Cecilia's day (1683)*, Andrew Parrott conducting the Taverner Consort and Players, Emily van Evera – soprano, John Mark Ainsley, Charles Daniels – tenor, David Thomas – bass, CD Veritas B00000J2Q8.

Literatura:

BARTEL D., *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln: University of Nebraska Press 1997.

BUKOFZER M., *Muzyka w epoce baroku*, tłum. E. Dziębowska, Kraków 1970.

CAMPBELL M., *Henry Purcell. Glory of His Age*, London 1993.

FOWLER A., *Triumphal forms. Structural patterns in Elisabethan poetry*, Cambridge 1970.

HAWRYLUK J., *Patronkę muzyki najlepiej uczcili Brytyjczycy* <http://www.polskieradio.pl/8/1015/Artykul/1296494,Patronke-muzyki-najlepiej-uccili-Brytyjczycy> (12.10.2015).

- JASIŃSKI T., *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2009.
- JOACHIMIĄK G., *Św. Cecylia – Patronka muzyki*, w: E. KOFIN (red.), 43. *Międzynarodowy Festiwal Wratislawia Cantans Wrocław 4-14.09*, Wrocław 2008, s. 92–95.
- KIMBERLEY N., *Angielskie hołdy dla św. Cecylii*, w: E. KOFIN (red.), 43. *Międzynarodowy Festiwal Wratislawia Cantans Wrocław 4-14.09*, Wrocław 2008, s. 95–100.
- KIRCHER A., *Musurgia Universalis*, t. I–II, Roma 1650.
- LANDELS J.G., *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, Kraków 2005.
- LEWIS A., *Language of Purcell: National idiom or Local Dialect?*, Hull: University of Hull 1968.
- LISECKI W., *Vademecum muzycznej „Ars Oratoria”*, „Canor” 3 (1993), nr 3 (6), s. 13–26.
- MIANOWSKI J., *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Toruń 2000.
- PACZKOWSKI S., *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin: Polihymnia 1998.
- ROSTWO-SUSKI P., *Purcell*, w: EM, t. VIII: *pe-r*, Kraków 2004, s. 243–256.
- TILMOUTH M., HAAR J., MCGUINNESS R., BOYD M., *Ode*, w: NGrove, t. XIII, London 2001, s. 497–501.
- TIPPET M., *Purcell and the English Language, Eight Concerts of Henry Purcell’s Music*, Arts Council of Great Britain 1951.
- WALTHER J.G., *Musicalisches Lexicon Oder Musicalisches Bibliothek*, Leipzig 1732.
- WESOŁOWSKI F., *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, w: F. WESOŁOWSKI, E. SĄSIĄDEK, *Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonawstwie*, Wrocław 2003, s. 21–68.
- WESTRUP J.A., *Henry Purcell*, w: NGrove, t. XV, London 2001, s. 457–474.
- WESTRUP J.A., *Purcell*, tłum. M. Karczyńska-Bielas, Kraków 1986.
- WESTRUP J.A., *Purcell* (The Master Musicians Series 7), Oxford: Oxford University Press 1995.
- WOOD B., *Only Purcell e’re shall equal Blow*, w: C. PRICE (red.), *Purcell Studies*, Cambridge: Cambridge University Press 1995.
- ZAWISTOWSKI P., *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku* (Zeszyt Naukowy Filii AMFC 2), Białystok 2003.
- ZGÓLKA M., *Aspekty retoryki w muzyce skrzypcowej*, Poznań 2016.

MAGDALENA WOLSKA – muzykoterapeuta, artysta-śpiewak, skrzypaczka barokowa, dydaktyk. Absolwentka Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, dyplomantka Studium Pedagogicznego (przy A. Muz. Wr.) w zakresie nauczania Teorii Muzyki i Instrumentalistyki, a także Podyplomowych Studiów w Zakładzie Instrumentów Historycznych Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu. Ukończyła ponadto szkolenie z zakresu: Podstawy Psychoterapii Psychoanalitycznej z ramienia Krakowskiej Szkoły Psychoterapii Psychoanalitycznej. Od 2006 r. związana zawodowo z Chórem Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu (artysta – śpiewak). Obecnie doktorantka w Instytucie Muzykologii UW. Współpracuje także z Papieskim Wydziałem Teologicznym jako wykładowca przedmiotu Muzykoterapia na Podyplomowych Studiach Psychoterapii.