

KAROLINA KACZMARSKA
UKSW, Warszawa

SZTUKA RETORYCZNA BARTŁOMIEJA PĘKIELA NA PRZYKŁADZIE PIERWSZEJ CZĘŚCI *AUDITE MORTALES*

1. WSTĘP

Zamek Królewski w Warszawie był jednym z ważniejszych ośrodków kulturalnych XVII-wiecznej Europy oraz świadkiem życia i działalności muzycznej Bartłomieja Pękiela, polskiego kompozytora, którego jako znakomitego polifonistę zalicza się do najwybitniejszych autorów muzyki dawnej¹. Tworzył w dwóch stylach: *prima pratica* oraz *seconda pratica*. Wyraźną cezurę czasową jego działalności stanowi potop szwedzki, który rozproszył kapelę muzyków działającą na Zamku Królewskim w Warszawie, a Pękiel po opuszczeniu stolicy już nigdy tam nie wrócił jako kapelmistrz. Kompozytor, obdarzony talentem na miarę europejską, znany był głównie z dzieł religijnych.

Jego twórczość obejmuje ok. 30 zachowanych utworów. Na pierwszy plan wysuwają się msze w stylu *prima* i *seconda pratica*. Wśród motetów na szczególną uwagę zasługują *O adoranda Trinitas* ze względu na wykorzystanie materiału melodycznego z antyfony chorałowej o tym samym tytule. W jego utworach religijnych można dostrzec zróżnicowaną technikę, w tym strukturę imitacyjną zwaną *noema* (odcinek homofoniczny wyodrębniony w strukturze polifonicznej) oraz figurę muzyczno-retoryczną *exclamatio* (wykrzyknienie) w motecie *Ave Maria*². Poza tym, Pękiel jest autorem mniejszych utworów religijnych i kilku kompozycji instrumentalnych.

Dzieła Bartłomieja Pękiela były chętnie wykonywane również po jego śmierci, o czym świadczy ilość zachowanych odpisów pochodzących z XVIII wieku. Spośród bezpośrednich ilustracji dotyczących jego talentu zachowało się źródło, w którym A. Jarzębski mówi o uznaniu dla tegoż organisty i kompozytora: „Pękiel (sic!), zacny organista, dobry z nimże komponista”³. Dowodem jego wszechstronności jest również umiejętność pisania w dowolnym stylu w zależności od potrzeb zespołu, dla którego komponował utwory.

¹ Por. E. Obniska, *Muzyka dawna*, w: *Dzieje muzyki polskiej*, red. T. Ochlewski, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1977, s. 49.

² Por. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Historia muzyki polskiej*, t. III: *Barok*, cz. I: 1595-1696, Sutkowski Edition, Warszawa 2006, s. 276.

³ A. Jarzębski, *Gościniec, albo [sic!] Krótkie opisanie Warszawy*, [prawdopodobnie w drukarni Elerta], Warszawa 1643.

W niniejszym artykule zostanie dokonana analiza retoryki muzycznej pierwszej części *Audite mortales*. Wybór jednej części spośród jedenastu podyktowanych został ograniczeniami objętościowymi postawionymi przez Redakcję „Seminare”. Nie umniejsza to jednak wartości studium, gdyż analizowana część jest reprezentatywna dla całości dzieła w kontekście poruszanych zagadnień i pozwala uchwycić najbardziej istotne cechy języka dźwiękowego Bartłomieja Pękiela.

2. OPIS DZIEŁA

Audite mortales (*Słuchajcie śmiertelni*) Bartłomieja Pękiela istnieje w dwóch odpisach. Jeden z nich jest współczesny kompozytorowi, zaś drugi pochodzi z czasów późniejszych. Poszczególne partie głosowe i instrumentalne zachowały się w pełnym zapisie tekstu i melodii w obu kopiach, stanowiąc tym samym bezcenne źródło dla badań muzykologicznych.

Przez długi czas największe problemy przysparzała badaczom forma dzieła. Muzykologowie starali się przyporządkować owe *dialogo* do różnych form, zaliczając je błędnie m.in. do oratoriów lub kantat. W rzeczywistości jest ono jedynym dotąd znanym przykładem kompozycji polskiej w gatunku dialogu religijnego⁴. Można powiedzieć, że tematyka utworu zbliżona jest do oratorium *Iudicium Extremum* Giacomo Carissimiego, przeznaczonego do wykonania w czasie adwentu. *Audite mortales* bliskie jest rzymskim dialogom łacińskim powstałym w latach 30. i 40. XVII wieku. Owe podobieństwo zostało dostrzeżone przez kopistę zaginionego obecnie przekazu utworu, należącego do Johanna Philippa Kriegera – kopista błędnie przypisał autorstwo dzieła Pękiela Carissimiemu⁵.

Audite mortales jest dziełem o tematyce religijnej, przeznaczonym do wykonywania na początku roku liturgicznego – w czasie adwentu⁶. Utwór podejmuje tematykę Sądu Ostatecznego, który ma podzielić świat na wybranych i potępionych. *Dialogo* zostało napisane w języku łacińskim. Tekst pochodzący z Pisma Świętego (Mt 24-25) jest częściowo sparafrazowany. Kompozytor posługuje się zarówno cytatami z Wulgaty, jak i tzw. *accidenti verissimi* (samodzielnie obmyślanymi dodatkami)⁷. *Dialogo* zbudowane jest z 11 ogniw⁸. Ich ilość może mieć wymowę symboliczną. Według symboliki liczbowej Pisma Świętego, liczba 11 może zostać odczytana trojako. Po pierwsze: 11 oznacza ilość wiernych apostołów (czyli bez Judasza), którzy pozostali przy Jezusie, oraz 11 apostołów, którym Jezus ukazał się w Galilei po Zmartwychwstaniu, rozsyłając ich do głoszenia Ewangelii na całym świecie⁹. Po

⁴ Por. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Historia...*, s. 350.

⁵ Por. tamże, s. 351.

⁶ Por. E. Obniska, *Muzyka dawna*, s. 49.

⁷ Por. H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, PWM, Kraków 1980, s. 380.

⁸ Por. tamże, s. 376; Z. Jachimecki, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej. Napisał Zdzisław Jachimecki. Studya do historii muzyki w Polsce*, t. 1: 1540-1640, Akademia Umiejętności, Kraków 1911, s. 301.

⁹ Por. Mt 28,16-20. „Jedenastu zaś uczniów udało się do Galilei, na górę, tam gdzie Jezus im polecił. A gdy Go ujrzeli, oddali Mu pokłon. Niektórzy jednak wątpili. Wtedy Jezus podszedł do nich

drugie: w Ewangelii wg św. Mateusza liczba 11 oznacza „spóźnioną porę, ostatnią chwilę”¹⁰. Tłumaczenie to wydaje się być bardzo adekwatne do tematyki dzieła. W trzecim znaczeniu 11 niekiedy oznacza grzech (np. wg św. Augustyna), gdyż przekracza liczbą dziesięcioro przykazań¹¹. Pojęcie winy nieprzerwanie powraca w utworze, np. „Audite peccatores [...]” (Słuchajcie grzesznicy); „Quid faciam, mi Domine, cum caeli revelabunt iniquitatem meam?” (Cóż mam czynić, Panie mój, gdy niebiosy odsłonią nieprawość moją?). Widoczne zatem w powyższych trzech objaśnieniach symboli są: wierność, rzeczy ostateczne oraz grzech. Ta trojaka symbolika jest ściśle związana z treścią *Audite mortales*, ponieważ każde ze znaczeń liczby 11 stanowi odpowiednik postaci lub tematyki utworu: wierność – wybrani, spóźniona pora – Sąd Ostateczny, grzech – potępieni.

Dzieło powstało w latach 40. lub na początku lat 50. XVII wieku¹². Pierwsza informacja o utworze pochodzi z 1902 roku¹³. Bibliograf podał jednocześnie miejsca przechowywania jego rękopiśmiennych kopii: Uppsälę i Berlin¹⁴. Pomiedzy tymi dwoma rękopisami występuje wiele istotnych różnic. Niniejsza analiza została oparta na przekazie z tabulatury uppsalskiej, która jest współczesna kompozytorowi. Argumentem na korzyść wyboru tejże wersji są: czas jej powstania oraz dokładność przygotowania przez kopistę.

3. ANALIZA PIERWSZEJ CZĘŚCI UTWORU W ASPEKcie MUZYCZNO-RETORYCZNYM

Tłumaczenie tekstu¹⁵:

Audite mortales, audite peccatores, audite praevaricatores terrae.

Ecce Filius hominis in sede maiestatis suae venit.

Ecce Iudex iustus. Ecce tuba canit. Surgite, mortui, venite ad iudicium.

Słuchajcie, śmiertelni, słuchajcie, grzesznicy, słuchajcie, przeniemierni ziemi.

Oto nadchodzi Syn Człowieczy na stolicy majestatu swego.

Oto Sędzia sprawiedliwy. Oto gra trąba. Powstańcie, umarli, przybawajcie na sąd.

i przemówił tymi słowami: «Dana Mi jest wszelka władza w niebie i na ziemi. Idźcie więc i nauczajcie wszystkie narody, udzielając im chrztu w imię Ojca i Syna, i Ducha Świętego. Uczcie je zachowywać wszystko, co wam przykazałem. A oto Ja jestem z wami przez wszystkie dni, aż do skończenia świata»”. Cytaty z Pisma Świętego umieszczone w artykule pochodzą z Biblii Tysiąclecia: *Biblia Tysiąclecia*, red. K. Dynarski, Pallotinum, Poznań 2002.

¹⁰ Por. *Jedenaste*, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, wyd. 2, Warszawa 1991, s. 123; Por. B. T. Viviano, *Ewangelia według Świętego Mateusza*, w: *Katolicki Komentarz Biblijny*, red. W. Chrostowski, Oficyna Wydawnicza „Vocatio”, wyd. 3, Warszawa 2013, s. 963. Autor pisze: „[...] 6. około godziny jedenastej: Na godzinę przed zachodem słońca, gdy kończono pracę”.

¹¹ Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 123.

¹² Por. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Historia...*, s. 351.

¹³ Por. R. Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Breitkopf & Hartel, Lipsk 1902.

¹⁴ Por. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Historia...*, s. 200, 203.

¹⁵ Z. M. Szweykowski, *Audite mortales*, PWM, Warszawa 1998, s. 6. Wszystkie tłumaczenia z łaciny zostały zaczerpnięte z tegoż wydania nutowego.

Pierwsza część *Audite mortales* (Słuchajcie, śmiertelni) przeznaczona jest na alt I, trzy *viola da gamba*, *basso continuo* i organy. Obejmuje 27 taktów (1-27). Utrzymana jest w tonacji lidyjskiej nietransponowanej z obowiązującym bemolem¹⁶. Skala ta, według teoretyków I połowy XVII wieku, jest odpowiednia do wyrażania różnych treści; z jednej strony radosnych i podniosłych¹⁷, z drugiej zaś wzniecających pragnienie chwały wiecznej¹⁸.

Pękiel, idąc w ślad za natchnionym autorem Ewangelii¹⁹ i twórcą sekwencji *Dies irae*, wczuwa się w rolę człowieka grzesznego, który uczestniczy w Sądzie Ostatecznym. Pierwsza część: „*Audite mortales, audite peccatores, audite praevaricatores terrae*” (Słuchajcie, śmiertelni, słuchajcie, grzesznicy, słuchajcie, przeniwiercy ziemi) stanowi wezwanie na Sąd przez Anioła słowami: „*venite ad iudicium*” (przyzywajcie na sąd). Trzykrotne powtórzenie słowa „*audite*” jest ścisłym nawiązaniem teologicznym do Starego Testamentu. Kiedy w historii zbawienia Bóg mówił przez proroków, zwracając się głównie do Izraela, używał słów „Szema Jisrael”, czyli „Słuchaj Izraelu”²⁰. Nawiązanie to podkreśla, jak wielka jest waga tych słów. Wezwanie dotyczy nie tylko ludzi żyjących („Słuchajcie, śmiertelni, słuchajcie, grzesznicy, słuchajcie, przeniwiercy”), ale również umarłych, którzy mają powstać i przybyć na Sąd („*surgite, mortui*” – powstańcie umarli). Trzykrotne wezwanie Anioła na Sąd Ostateczny, wyrażone zawołaniem „*audite*” (słuchajcie), umożliwia zastosowanie figur muzyczno-retorycznych związanych z powtórzeniami. W pierwszych taktach części I *Audite mortales* (1-6/7) wyłania się figura *polysyndeton*²¹, która przyjmuje formę *anaphory*²². Trzecie powtórzenie „*audite*” (t. 4) poprzez skok i zaskakujące zastosowanie chromatyki (c¹-es¹) tworzy figurę muzyczno-retoryczną o nazwie *pathopoeia*²³. To stopniowe pomniejszanie rozmiaru interwałów przy kolejnych powtórzeniach słowa „*audite*” przypomina gradację następujących po sobie negatywnych znaczeń: „*mortales – peccatores – praevaricatores terrae*” (śmiertelni – grzesznicy – przeniwiercy), zobrazowaną w warstwie muzycznej descendentalem rysunkiem linii melodycznej.

¹⁶ Por. H. Feicht, *Studia...*, s. 379.

¹⁷ Por. A. Kircher, *Musurgia universalis*, cz. I, s. 573-577; cyt. za Sz. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Polihymnia, Lublin 1998, s. 225. Autor pisze: „Ton piąty [lidyjski – przyp. aut] charakteryzuje wielką radość i podniosłość, przygotowując duszę na wszelkie przeciwności; jest niezwykle stosowny do wyrażania bohaterskich cnót duszy. Z właściwą sobie łatwością napełnia umysł uczuciem podniosłości i siły wobec spraw wielkich i trudnych”.

¹⁸ Por. Sz. Paczkowski, *Nauka o afektach...*, s. 230. Marin Mersenne w *Traité de l'harmonie universelle* z 1927 roku opisuje modus lidyjski następująco: „Wzniesła pragnienie chwały wiecznej, właściwy do śpiewów podczas uroczystych procesji, do pokonywania przeciwności [niepowodzeń], dla opiewania zwyczajstwa jakie Jezus odniósł nad śmiercią, światem i piekłem”.

¹⁹ Por. Mt 25,31-46.

²⁰ Pwt 6,4. „Słuchaj, Izraelu, Pan jest naszym Bogiem – Pan jednym”.

²¹ Por. T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Polihymnia, Lublin 2009, s. 155, 322. „*Polysyndeton* (wielospójnik). Powtarzanie struktury muzycznej, jedno- lub wielogłosowej, prowadzące do wzmocnienia strony ekspresyjnej. Wyjściowy model może mieć często charakter figury *emphasis*”.

²² Por. tamże, s. 284. „*Anaphora (repetitio)*. Rozpoczynanie kilku kolejnych fraz (odcinków) identyczną strukturą muzyczną, sytuowaną bądź to na tym samym stopniu, bądź też na innych stopniach”.

²³ Por. tamże, s. 320. „*Pathopoeia* (budząca patos). Chromatyka bądź alteracje zakłócające modus, stosowane dla wyrażenia różnych afektów, tak smutnych jak radosnych”.

Zawołania „audite” podkreślone są wykrzyknieniami. Kompozytor zastosował figurę muzyczno-retoryczną – *exclamatio*²⁴. Jest ona uzyskiwana poprzez wykorzystanie kilku środków. Wznoszący kierunek linii melodycznej na słowach „audite” (słuchajcie; t. 1, 2/3, 4; przykł. 1) sprawia wrażenie intonacji zbliżonej do modulacji głosu ludzkiego podczas wołania. Nuty znajdujące się na mocnej części taktu (a¹ w t. 2 oraz g¹ w t. 3 i g¹ w t. 6; przykł. 1) są wzdłużone względem najbliższego kontekstu. Po zakończeniu każdej z 3 eksklamacyjnych fraz, następuje pauza. Te trzy cechy (ruch linii melodycznej w kierunku wznoszącym, wzdłużenie sylaby akcentowanej oraz zastosowanie pauzy po zawołaniu) bezsprzecznie konstituują muzyczną eksklamację. Wynikiem takiego potraktowania melodyczno-rytmicznego przebiegu jest wykrzyknienie zauważalne nie tylko pod względem wizualnym, lecz również audytywnym.

Przykład 1. T. 1-6/7; *anaphora, pathopoei, exclamatio, maniera distendente*.

Alto I

Au - di - te mor - ta - les, au - di - te pec - ca - to - res, au - di - te prae - va - ri - ca - to - res ter - rae.

W t. 3-7 (przykł. 2) Pękiel zastosował figurę muzyczno-retoryczną *metabasis*²⁵. Partie *violi I* i *violi II* krzyżują się na współbrzmieniach: d¹-h (t. 3), e¹-c¹ (t. 3/4), c¹-g (t. 4-5/6), b-g (t. 6/7). Zabieg ten występuje na słowie „peccatores” (grzesznicy) oraz „praevaricatores terrae” (przeniewiercy ziemi). Takie prowadzenie głosów stanowi wykroczenie przeciw zasadom kontrapunktu, co z kolei tworzy muzyczną alegorię grzechu, będącego wykroczeniem przeciw Prawu Bożemu, którego dopuścili się grzesznicy i przeniewiercy ziemi.

Przykład 2. T. 2-6/7; *metabasis*.

Viola I

Viola II

²⁴ Por. tamże, s. 301. „*Exclamatio (ecphonesis)* – okrzyk, wykrzyknienie. Szczególnie uwydatniony zwrot muzyczny, np. interwał, przebieg rytmiczny czy akcent fakturalny (np. pauza), wyraźnie odróżniający się od najbliższego kontekstu, ujmujący pojawiające się w tekście okrzyki, zawołania, apostrofy itp.”

²⁵ Por. tamże, s. 310-11. „*Metabasis (transgressio)* – przejście, przestawienie. Okazjonalne skrzyżowanie głosów w celach interpretacji tekstu”.

Afekt o zabarwieniu negatywnym wyrażony przez *metabasis* podkreślony jest dodatkowo poprzez zastosowanie figury *abruptio*²⁶. Dotyczy ona współbrzmienia f¹-g¹ między organami a altem I (t. 4; przykł. 3).

Przykład 3. T. 3/4, *abruptio*.

Fraza „Ecce Filius hominis in sede maiestatis suae venit” (Oto nadchodzi Syn Człowieczy na stolicy majestatu swego, t. 7-11; przykł. 4) wyrażona jest figurą *hypotyposis*²⁷. Ośmiokrotna repetycja dźwięku na tej samej wysokości (c¹) nie tylko obrazuje majestat Jezusa, ale także stanowi ilustrację Jego kroków osiągniętą za pomocą wykorzystania *assimilatio*²⁸. Liczba powtórzeń nuty jest ściśle związana z osobą Zbawiciela, gdyż w symbolice chrześcijańskiej osiem oznacza Zmartwychwstanie²⁹. Majestat nadchodzącego Chrystusa podkreśla dodatkowo *tenuta*³⁰ zastosowana na słowie „venit” (nadchodzi). Tworzą ją dwie półnuty, które nie tylko uspokajają wcześniejszy przebieg rytmiczny o drobniejszych wartościach (występujące w tej frazie kategorie to: ćwierćnuty, ósemki, szesnastki), ale również kontrastują z wcześniejszym rytmem punktowanym poprzez zastosowanie równych wartości.

Przykład 4. T. 7-11; *hypotyposis, assimilatio, tenuta*.

²⁶ Por. tamże, s. 281. „*Abruptio* – zerwanie. Urwanie przebiegu muzycznego na współbrzmieniu dysonansowym; w szerszym rozumieniu – nagłe urwanie frazy melodycznej”.

²⁷ Por. tamże, s. 307. „*Hypotyposis* – obrazowe przedstawienie zdarzeń. Możliwie wierne odzworowanie treści słów w strukturze muzycznej pod względem audytywnym i wizualnym”.

²⁸ Por. tamże, s. 290. „*Assimilatio (omoiosis)* – upodobnienie. Muzyczne naśladowanie słów w sensie onomatopei”. Tutaj: transpozycja czynności kroków nadchodzącego Jezusa.

²⁹ Por. P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku, w: Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej*, red. S. Olędzki, Zeszyt Naukowy nr 2 Filii AMFC, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie – Filia w Białymstoku, Białystok 2002, s. 49; M. Szram, *Duchowy sens liczb w alegorycznej egzegezie aleksandryjskiej (II-V w)*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 2001, s. 138-140. Autor pisze: „[...] aleksandryjczycy dostrzegali w liczbie „8” symbol wiecznego przebywania z Bogiem w niebie i czystej kontemplacji bytu najwyższego. Głównym źródłem takiego skojarzenia był jednak fakt zmartwychwstania Jezusa w pierwszym dniu po szabacie, czyli w dniu ósmym. [...] ogdoada oznacza wejście Chrystusa do nowego życia”.

³⁰ Por. T. Jasiński, *Polska...*, s. 332. „*Tenuta* – przedłużanie nuty. Dźwięk o uderzająco długiej wartości nutowej, może symbolizować spokój, sen, bezruch, równinę, wieczność, trwałość, niezłomność”.

Na słowach „Ecce Iudex iustus” (Oto Sędzia sprawiedliwy, t. 12-14/15; przykł. 5) znajduje się powtórzenie. W tym fragmencie melika nie zmienia się, zaś repetycja rytmu dotyczy jedynie słów „Ecce Iudex”. Powtórzenie początkowego fragmentu motywu tworzy figurę muzyczno-retoryczną *anaphora*. Fraza występuje dwukrotnie, więc może oznaczać zarówno dwoistą naturę Jezusa (Boską i ludzką), jak i człowieka (istoty duchowo-cieleśnej), do którego kierowane jest wezwanie na Sąd Ostateczny.

Przykład 5. T. 12-14/15, *anaphora*, *maniera distendente*.

W t. 1-15 (przykł. 1, 5) występuje *maniera distendente*³¹ charakteryzująca się skokami o interwały takie jak kwarta czy kwinta. Jest wyraźnie kontrastująca z następującą po niej frazą „Ecce tuba canit” (Oto gra trąba) i tworzy figurę *mutatio per melopoetiam*³² występującą w ramach *antitheton*³³.

Słowa „Ecce tuba canit” (Oto gra trąba; t. 15-18; przykł. 6) tworzą koloraturę złożoną aż z 46 nut. Jej zastosowanie mogło być spowodowane wpływem opery, z którą Pękiel zapoznał się na dworze Władysława IV³⁴. Ten melizmat o szerokich rozmiarach bogaty jest w figury muzyczno-retoryczne dotyczące zarówno rytmiki, jak i melodyki. Wśród występujących w tym fragmencie zwrotów retorycznych można wymienić *messanzę*, *tiratę*, *circulatio*, *cortę*, *imitatio tubarum* i *variatio*.

Przykład 6. T. 15-18; *messanza*, *tirata*, *circulatio*, *corta*, *imitatio tubarum*, *variatio*.

*Messanza*³⁵ widoczna jest na przestrzeni 3 taktów (t. 16-18; przykł. 6). *Tirata*³⁶ występuje w tym fragmencie w dwóch odmianach: jako *tirata mezza*, wypeł-

³¹ Por. T. Jasiński, *Polska...*, s. 314. „*Maniera distendente* – melodia «męska, mocna»”.

³² Por. tamże. „*Mutatio per melopoetiam* – zmiana przez melodię. Zmiana rodzaju melodyki, odwołująca się do istnienia trzech zasadniczych typów melodii: *maniera distendente*, melodii «męskiej, mocnej», opartej na rozległych interwałach, *maniera restrigente*, melodii «żeńskiej, omdlewającej i delikatnej», rozwijanej możliwie małymi postęпами interwałowymi, oraz *maniera quieta*, stanowiącej pośredni typ między manierami *distendente* i *restrigente*”.

³³ Por. tamże, s. 286. „*Antitheton (antithesis, contrapositum)* – przeciwstawność, antyteza. Bezpośrednie zestawienie kontrastujących ze sobą struktur muzycznych, które odzwierciedlają lub wydobywają semantyczne antytezy istniejące w warstwie tekstu słownego”.

³⁴ Por. H. Feicht, *Studia...*, s. 391.

³⁵ Por. T. Jasiński, *Polska...*, s. 310. „*Messanza (misticanza)* – mieszanina. Przebieg melodyczny o drobnych wartościach nutowych, swobodnie wykorzystujący rozmaite figury ornamentalne: skoki, pochodny na trójdźwięku rozłożonym, progresje, zwroty w typie figur *circulatio* czy *tirata*”.

³⁶ Por. tamże, s. 333. „*Tirata* – pociągnięcie. Ascendentalny lub descendentalny pochodz sekundy, zwykle oparty na drobnych wartościach nutowych, nadający się do zilustrowania szybkiego ruchu, np. [...], biegu”.

nijająca odległość kwinty c^1-g^1 (t. 16) oraz *tirata defectiva*, wypełniająca rozpiętość seksty $h-g^1$ (t. 18).

Czterokrotnie występuje *corta* (t. 16-17; przykł. 6)³⁷ w formie ósemka oraz dwie szesnastki. Wzmaga ona zachętę do pośpiechu, ściśle nawiązując do słów „venite” (przyjdźcie; t. 24-25). Jednocześnie liczba czterech powtórzeń, symbolizująca 4 strony świata³⁸, podkreśla, że słowa o konieczności pośpieszania na Sąd Ostateczny są skierowane do wszystkich krańców kuli ziemskiej, zobrazowanej przez następującą po *corcie* figurę *circulatio*³⁹. W przytoczonym fragmencie nutowym (t. 16-17; przykł. 6) *circulatio* posługuje się podstawową komórką *circulo mezzo*, zbudowaną z czterech dźwięków o ruchu wyłącznie sekundowym, a nuty pierwsza i trzecia są tej samej wysokości. Figura ta imituje okrągły kształt kuli ziemskiej, której mieszkańcy wzywani są na Sąd Ostateczny. Zastosowanie w *corcie* rytmu daktylicznego wzmaga afekt radosny⁴⁰.

Słowa „Ecce tuba canit” (Oto gra trąba; t. 15-18; przykł. 6) wyrażone są również poprzez zastosowanie onomatopeicznej *imitatio tubarum*⁴¹. Figura ta stosowana może być w dwojaki sposób: w oparciu tylko o naturalne dźwięki trójdzwięku o charakterze fanfarowym lub z trzema jego brzmieniami jako punktami węzłowymi, wypełnionymi ornamentálnymi pochodami. *Imitatio tubarum* w pierwszej, prostszej formie, stosowana była przez Franciszka Liliusa oraz Marcina Mielczewskiego (np. w *Laudate Dominum in sanctis eius*, bas chóru I, t. 103-105). Po drugą zaś, bardziej rozwiniętą i urozmaiconą formę *imitatio tubarum*, sięgnął Pękiel w pierwszej części *Audite mortales* (t. 15-18). Tomasz Jasiński opisuje ten przykład w następujący sposób: „[...] Pękiel rozwija jej [figury *imitatio tubarum*] ornamentálną, prawdziwie barokową odmianę, gdzie ramy trójdzwięku (struktura $g-c^2-e^2-g^2$) zostają wypełnione przebiegami figuracyjnymi”⁴². Z *imitatio tubarum* ściśle związana jest figura *variatio*⁴³. Fraza „Ecce tuba” (oto trąba; t. 15) złożona z dźwięków $c^1-c^1-c^1-g$ pojawia się w ornamentálnej formie w następnych taktach w postaci punktów węzłowych: c^1-c^1-g (t. 16/17). Nie bez znaczenia dla radosnej wymowy fragmentu mówiącego o głosie trąby wzywającej na Sąd

³⁷ Por. tamże, s. 296. „*Corta* – krótka. Grupa złożona z trzech nut o drobnych wartościach, z których pierwsza jest dwukrotnie dłuższa od drugiej i trzeciej, np. układ ósemka i dwie szesnastki”.

³⁸ Por. Mk 13,26-27. „Wówczas ujrzą Syna Człowieczego, przychodzącego w obłokach z wielką mocą i chwałą. Wtedy pośle On aniołów i zbierze swoich wybranych z czterech stron świata, od krańca ziemi aż do szczytu nieba”.

³⁹ Por. T. Jasiński, *Polska...*, s. 293. „*Circulatio (kyklosis)* – koło, okrążanie. Struktura melodyczna, której składniki krążą wokół jednego dźwięku”.

⁴⁰ Por. Sz. Paczkowski, *Nauka o afektach...*, s. 192. Autor pisze: „Jeśli chcemy wyrazić coś wesołego i miłego, koniecznie weźmy daktyle [...]”.

⁴¹ Por. T. Jasiński, *Polska...*, s. 309. „*Imitatio tubarum* – naśladowanie trąb. Naśladowanie fanfarowej melodyki znamionującej grę trąbki, stosowane przy wyrażeniach, w których mowa o trąbie, głosie trąby itp. Tego typu onomatopeja oparta jest na konstrukcjach trójdzwiękowych, ukazanych w postaci prostej lub ornamentálnej”.

⁴² Por. T. Jasiński, *Muzyczna ars oratoria Bartłomieja Pękiela. Wokół emphasis*, Orfeo, Rocznik IV(2003) nr 1-2 (7-8), s. 5.

⁴³ Por. T. Jasiński, *Polska...*, s. 335. „*Variatio* – różnorodność, zmienność. Ukazanie odcinka melodycznego w formie ornamentálnej, gdzie nuty wzoru zostają opisane dźwiękami o drobnych wartościach. Figura może służyć spotęgowaniu wyrazu”.

(t. 15-18) oraz dla następujących po nim dwóch taktach instrumentalnych jest zastosowanie tonacji C-dur. Wg spostrzeżenia J. Matthesona tonacja C-dur „stosowana jest tam, gdzie pozostawia się radość swojemu biegowi”⁴⁴.

Niezwykle ciekawym zjawiskiem jest zaburzenie parzystego oznaczenia metrycznego (4/4) poprzez wprowadzenie metrum trójdzielnego 3/2 na przestrzeni dwóch taktów (t. 19-20; przykł. 7). Z. Jachimecki⁴⁵ zauważył w tym fragmencie elementy fanfarrowe, o których H. Feicht pisze następująco: „Zmiana taktu C na 3/2 zachodzi na przeciąg 2 taktów, wypełnionych instrumentalnym łącznikiem o charakterze fanfary, następującym po koloraturze, a przygotowującym dwukrotne wezwanie zmarłych na sąd „surgite mortui” (koncertowanie instrumentów z głosem)”⁴⁶. Takie potraktowanie metrum, jak zauważa Feicht, jest praktyką wypływającą z tradycji II połowy XVI wieku polegającą na stosowaniu taktu nieparzystego przy słowach wyrażających radość, tzw. „iubilatio”⁴⁷.

Przykład 7. T. 19-20; *iubilatio* – zmiana taktu na trójdzielny.

The image shows a musical score for three violas (Viola I, II, and III) across two measures, 19 and 20. The time signature changes from 4/4 in measure 19 to 3/2 in measure 20. The music is in C major. In measure 19, each viola part has a series of quarter notes. In measure 20, the notes are half notes, reflecting the 3/2 meter. The score is presented on three staves, with Viola I at the top, Viola II in the middle, and Viola III at the bottom.

Warto zwrócić uwagę, iż maniera ta była świadomie stosowana przez Bartłomieja Pękiela w motetach jako środek kontrastujący zestawione ze sobą części. Ten typ przeciwstawiania jest nie tylko typowy dla formy kantaty, ale też należy do jej najważniejszych cech. W *dialogo Audite mortales* brak tego typu kontrastów poza dwoma przypadkami w częściach *I Audite mortales* oraz *VII Sed vos*. Wobec tego, dzieła z całą pewnością nie można nazwać kantatą.

Fanfarrowe trąby będące zawołaniem na Sąd Ostateczny oraz figury wzmagające zachętę do pośpiechu ze wszystkich stron świata poprzedzają wezwanie umarłych. We frazie „Surgite mortui, venite ad iudicium” (powstańcie umarli, przybywajcie na sąd; t. 21-27; przykł. 8) mają miejsce dwie repetycje. Pierwsza z nich dotyczy fragmentu „Surgite mortui” (powstańcie umarli). Kompozytor nadal korzysta z dźwięków trąbki o charakterze fanfarrowym, zbliżonym do sygnałowego brzmienia akordu C-dur (c¹-g; t. 21, 23). Daje to efekt ponagrania dusz do przybycia przed oblicze Boga. Descendentalny kierunek skoku oraz użycie przez głos altowy niskiego rejestru, rzadko wykorzystywanego w dalszym toku dzieła, tworzą typową *hypobolę*⁴⁸ mającą swój wyraz również w partii

⁴⁴ Por. P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki...*, s. 46.

⁴⁵ Por. Z. Jachimecki, *Wpływy włoskie...*, s. 302.

⁴⁶ H. Feicht, *Studia...*, s. 402.

⁴⁷ Por. tamże, s. 378.

⁴⁸ Por. T. Jasiński, *Polska...*, s. 307. „*Hypobole* – przerzucenie w dół. Przekroczenie w linii melo-

organów i *basso continuo* (C, t. 21-22). Negatywnie nacechowane słowo „mortui” (umarli, t. 21, 23) wykorzystuje *anticipatio notae*⁴⁹. Obie frazy „Surgite mortui” rozdzielone są jednotaktową wstawką instrumentalną (t. 22), w której można rozpoznać *fuga alio nempe sensu*⁵⁰. Może to wyrażać dodatkową zachętę do pośpiechu dla zmarłych, a także oznaczać Jezusa jako „strumień wody żywej”⁵¹. Fragment ten składa się z ornamentów typu *tirata mezza* oraz *circulatio*. Ponadto w t. 22 ponownie dochodzi do skrzyżowania głosów *violi I* i *violi II* w typie *parenthesis*⁵². Naprzemienne wykorzystanie fanfaryowych *viol* oraz altu pierwszego w charakterze *iubilatio* (t. 15-23) H. Feicht nazywa „koncertowaniem”⁵³.

Przykład 8. T. 21-23; repetycje, *fuga alio nempe sensu*, *parenthesis*.

The musical score for Example 8 consists of five staves. The top staff is for Alto I, with lyrics 'Sur - gi - te mor - tu - i,'. The second and third staves are for Viola I and Viola II, respectively, showing a complex instrumental texture. The fourth staff is for Basso continuo, and the fifth staff is for Organo, which has a complex texture with multiple voices and ornaments. The score is divided into three measures: 21, 22, and 23. Measure 21 shows the beginning of the phrase 'Surgite mortui'. Measure 22 shows a complex instrumental texture. Measure 23 shows the end of the phrase 'Surgite mortui'.

Bartłomiej Pękiel wykorzystał repetycję słowną i muzyczną na słowie „venite”. Ten rodzaj powtórzenia tworzy klamrową strukturę części pierwszej *Audite*

dycznej głosu dolnej granicy wyznaczonej przez prawa modalne lub przez normę danej kompozycji, często za pomocą ekspansywnych interwałów, stosowane dla oddania słów mówiących o znizeniu się, upadku, przepaści, piekle itd”.

⁴⁹ Por. tamże, s. 285. „*Anticipatio notae* – uprzedzenie nuty. Dźwięk dysonujący, który antycypuje konsonans w następnym współbrzmieniu na zasadzie repetycji dźwięku lub powiązania obydwu nut tej samej wysokości lukiem”. Dotyczy to współbrzmień c^2-d^1 oraz c^1-d^1 między organami i altem I.

⁵⁰ Por. tamże, s. 304. „*Fuga alio nempe sensu* – ucieczka w innym pojęciu. Szybki biegnik melodyczny, ilustrujący ucieczkę, bieg, strumień wody”.

⁵¹ J 7,37-39. „W ostatnim zaś, najbardziej uroczystym dniu święta Jezus wstał i zawołał donośnym głosem: «Jeśli ktoś jest spragniony, a wierzy we Mnie – niech przyjdzie do Mnie i pije! Jak rzekło Pismo: Rzeki wody żywej popłyną z jęgo wnętrza». A powiedział to o Duchu, którego mieli otrzymać wierzący w Niego; Duch bowiem jeszcze nie był <dany>, ponieważ Jezus nie został jeszcze uwielbiony”.

⁵² Por. T. Jasiński, *Polska...*, s. 319. „*Parenthesis (hyperbaton)* – nawias, przestawienie. Przerzucenie frazy lub motywu do rejestru typowego dla innego głosu, sprawiające wrażenie, jakby frazę tę podjął drugi, wyższy lub niższy głos. Może tworzyć dźwiękową paralelę łęku”.

⁵³ Por. H. Feicht, *Studia...*, s. 401-402.

mortales, która rozpoczyna się od trzykrotnie powtórnego „audite” w formie *polysyndeton*, zaś kończy na ponowieniu wezwania „venite” (przyjdźcie, t. 24-25; przykł. 9). Przy pierwszym „venite” (t. 24) występuje *exclamatio* osiągnięte skokiem linii melodycznej o kwartę w górę. Motyw ten w pierwszych trzech nutach nawiązuje melicznie i rytmicznie do pierwszego „audite”. Sylaba akcentowana tego słowa, w tym przypadku „-ni-”, znajduje się na mocnej części taktu, co dodatkowo podkreśla tekst wezwania. W zastosowaniu stopnia labilnego $\text{fis}^1\text{-f}^1$ można dopatrywać się echa figury muzyczno-retorycznej o nazwie *pathopoeia*.

Przykład 9. T. 24-27; polysyndeton, exclamatio, pathopoeia.

Alto I

ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te ad iu - di - ci - um.

Barłomiej Pękiel w swojej twórczości wykazywał się dużą pomysłowością i inwencją melodyczną. Stosowana przez niego harmonika niejednokrotnie obok melodii odautorskich kompozytora skrywała w sobie brzemienia zaczerpnięte z innych utworów. Przykład korzystania z melodii kołęd polskich (*Chwalmy wszyscy z weselem – Dies est laetitiae, Nuż my dzieciaki zaśpiewajmy, Resonet in laudibus* i *Anioł pasterzom mówił*) można odnaleźć w *Patrem na rotuły wikaryjskie*. Z kolei *Patrem rotulatum* wykorzystuje melodie trzech pierwszych z wymienionych wyżej kołęd. W *Missa Paschalis* kompozytor wykorzystał renesansową pieśń polską na okres wielkanocny *Christus Pan Zmartwychwstał*.

W części I *Audite mortales* można znaleźć 2 fragmenty chorałowe. Materiał melodyczny jest w nieznanym stopniu zmodyfikowany. Opuszczone zostały pojedyncze nuty, nie zaś całe struktury. Ingerencja kompozytora w konstrukcję macierzystą jest zatem niewielka i wynika z konieczności respektowania zasad ówczesnego kontrapunktu. Możliwe jest także, iż sam autor nie poddał modyfikacji chorału, zaś brakujące w partyturze nuty są wynikiem niedbałości kopisty. Identyfikacja sekwencji *Dies irae* oraz responsorium z IV niedzieli adwentu *Canite tuba in Sion* ze względu na zrytmizowanie chorału i skomplikowaną harmonię oraz nadrzędność walorów współbrzmieniowych względem linearnego prowadzenia kilku głosów podczas analizy audytywnej staje się niemożliwa. Jedynie szukanie w przebiegu kompozycji sprecyzowanych melodii według klucza semantycznego lub tematycznego może być zakończone powodzeniem.

W pierwszej części *Audite mortales* w partii organów występuje sekwencja *Dies irae* zauważalna w t. 2-15, a więc na przestrzeni 14 taktów (przykł. 10). Kompozytor wprowadził zmianę rozmiaru interwału: w sekwencji na początku występuje sekunda mała. W omawianym fragmencie ze względu na występującą tonację jest to sekunda wielka $c^1\text{-b}$. Zacytowany został fragment „*Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla: Teste David*” (przykł. 11). W powyższym cytacie brakuje jednej nuty, która w sekwencji przypada na pierwszą nutę w *clivis* zgłoski „-clum” w wyrazie „*saeculum*”. Można przypuszczać, że kompozytor celowo pominął tę nutę ze względu na ograniczenia kontrapunkcyjne, lub jej brak wynika z błędu kopisty. Zacytowanie w tym miejscu *Dies irae* (t. 2-15; przykł. 10)

Tekst I części *Audite mortales* koresponduje również z pierwszą antyfoną jutrzni z IV niedzieli adwentu – *Canite tuba in Sion*. Występuje ona w partii organów w t. 2-5 (b f g d¹ es¹ d¹; przykł. 12). Następny fragment „in Si-” (ze zgłoski „Si-” jedynie *torculus*) występuje w t. 8-10/11 (c¹ h¹ a¹ h¹ c² h¹ następnie przerzucenie melodii o oktawę w górę, które należy sprowadzić do jednej oktawy: c¹-d¹; przykł. 13).

Przykład 12. T. 2-10; kolorem szarym zaznaczono melodię *Canite tuba in Sion*.

1. Ant.
1. g

C Ani-te tú-ba * in Sí- on,

Przykład 13.

Warto zwrócić uwagę na to, że elementy chorałowe umieszczone są przeważnie w rejestrze tenorowym. Być może jest to nawiązanie nie tylko do bogactwa utworów średniowiecznych, lecz także do tradycji renesansowej, w której normą było umieszczanie melodii chorałowych w postaci *cantus firmus* w tenorze.

4. PODSUMOWANIE

Podsumowując, część pierwsza *Audite mortales*, stanowiąca wezwanie Anioła na Sąd Ostateczny, wykorzystuje barwną gamę środków retoryki muzycznej: poczynawszy od figur muzyczno-retorycznych, poprzez fakturę (rozpatrywaną jako rodzaj zastosowanej obsady oraz jako sposób prowadzenia głosów) oraz inne współczynniki dzieła muzycznego (na przykład charakterystyczny fanfarny rytm w metrum 3/4), skończywszy na symbolice liczbowej (trzykrotne powtórzenia słów „audite” – słuchajcie – oraz „venite” – przyjdźcie”). Niniejszy artykuł nie obrazuje ich bogactwa, ponieważ skupia się tylko na jednej z jedenastu części dzieła. Do fraz, wykorzystujących powtórzenie, wzmagające pośpiech, można zaliczyć

również „Surgite mortui” (powstańcie umarli). Tok dźwiękowy jest nieprzerwany, a powtórzenia linii melodycznej występują jedynie podczas repetycji tych samych słów. Być może jest to wpływ starej zasady motetowej, według której na tym samym tekście powinna znaleźć się ta sama melodia⁵⁶. Spośród figur retorycznych na pierwszy plan wysuwają się eksklamacje rozpoczynające *Audite mortales*, które można zauważyć zarówno pod względem wizualnym (ruch linii melodycznej w kierunku ascendentalnym, wydłużona sylaba akcentowana umiejscowiona na mocnej części taktu, pauza następująca po wykrzyknieniu), jak i audytywnym. Pozostałe figury kompozytor umieszcza w tekście muzycznym, wykorzystując bogatą inwencję melodyczną i pomysłowość.

Interpretacja frazy „Ecce tuba canit” (Oto gra trąba, t. 15-18) jest niełatwym zadaniem. W opisie trudno zachować ciągłość narracji, gdyż różnorodność i wielość figur muzyczno-retorycznych, symboliki liczbowej oraz faktury zarówno w tym fragmencie, jak i następującym po nim dwutaktowym jubilacyjnym fanfarrowym odcinku jest zbyt trudna do całościowego ujęcia. Przede wszystkim dlatego, że poszczególne elementy łączą się ze sobą w mniejszym lub większym stopniu, a nie są implikacją czy wynikiem na zasadzie łańcuchowej. Kompozytor w sposób świadomy, niezwykle przemyślany i zręczny połączył wiele czynników z zakresu retoryki muzycznej, aby oddać następujące treści i afekty: majestat nadchodzącego Jezusa, radość z Jego przyjścia oraz podkreślenie, że słowa wezwania na Sąd Ostateczny skierowane są do wszystkich ludzi z czterech stron świata, które są również oddane w warstwie muzycznej.

W omówionej części dominują afekty obrazujące treści negatywne w postaci grzechu, jak i ponaglące do pośpiechu na Sąd Ostateczny. Często tekst jest repetowany, za czym idą powtórzenia melodii. Występują też cytaty zaczerpnięte z sekwencji *Dies irae* i antyfony *Canite tuba in Sion*.

Dialogo Audite mortales potwierdza, że w procesie twórczym eksplikacja słowa jest nadrzędna w stosunku do pozostałych elementów. Kompozytor za pomocą muzycznej interpretacji oddaje słowa w sposób emfaticzny i onomatopieczny. Ekspresję dźwiękową uzupełnia symbolika liczbową oraz mowa tonacji. Umieszczenie w pierwszej części cytatów z kompozycji gregoriańskich związanych z tematyką dzieła i odnajdujących w tekście *Audite mortales* liczne treściowe analogie sprawia, że partia wokalna i instrumentalna są ze sobą jeszcze silniej zintegrowane.

THE RHETORICAL ART OF BARTŁOMIEJ PĘKIEL AT THE EXAMPLE OF THE FIRST PART OF *AUDITE MORTALES*

Summary

The article brings up the issue of musical rhetoric in the first part of *Audite mortales* by Bartłomiej Pekieli. Pekieli's musical rhetoric consists of musical rhetorical figures, numerical symbolism as

⁵⁶ Por. tamże, s. 383.

well as key symbols. *Dialogo Audite mortales* is a proof that it is solely implication of musical rhetoric canons that constitutes a composition. The analysis and an attempt at interpretation of Bartłomiej Pękiel's rhetorical figures, allow us to place the composer among the best European artists of the Baroque period. Beside musical rhetorical figures, *Audite mortales* also contains chorale extracts from the *Dies Irae* sequence and an antiphony for the fourth Sunday of Advent, *Canite Tuba in Sion*.

Keywords: Bartłomiej Pękiel, Audite mortales, dialogo, musical rhetoric, Advent, The Last Judgement

Nota o autorze: mgr Karolina Kaczmarska jest absolwentką muzykologii UKSW w Warszawie. Ukończyła Szkołę Muzyczną II stopnia im. F. Chopina w Warszawie na wydziale wokalnym. Interesuje się analizą dzieła muzycznego, polską muzyką dawną oraz retoryką muzyczną.

Słowa kluczowe: Bartłomiej Pękiel, Audite mortales, dialogo, retoryka muzyczna, adwent, Sąd Ostateczny