

# Jerzy Wiśniewski

---

## Uwagi o inspiracjach muzycznych dwu wierszy Wojciecha Wencła: "Srebrne i złote" oraz "Oda na dzień św. Cecylii"

---

Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica 9, 245-252

---

2007

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Jerzy Wiśniewski*

**UWAGI O INSPIRACJACH MUZYCZNYCH DWU WIERSZY  
WOJCIECHA WENCLA:  
SREBRNE I ZŁOTE ORAZ ODA NA DZIEŃ ŚW. CECYLII<sup>1</sup>**

**Srebrne i złote**

*13 kwietnia 1742 roku w Dublinie  
odbyło się prawykonanie „Mesjasza”  
Georga Friedricha Haendla*

Gdy w obecności miejskich kronik  
w sekretnym blasku polifonii  
rozwarłe usta chór odsłania  
tłum staje kołem na przystaniach  
i wzmaga się euforia duszy  
dla niezmierzonej mocy ludzi  
co w łodziach głosu pod sklepienia  
na chwałę Pana i istnienia  
przewożą srebrne tarcze dźwięków

wyżej nad miastem w kuźniach złotych  
ustanawiane są wyroki  
w surmy anielskie dmą pasterze  
tłoczą się święci na parterze  
wiecznego zamku z chmur i wapna  
i z kruszcu w którym mieszka dawna  
mądrość przedmiotów huczy niebo  
czas próby już potrząsa ziemią  
i nigdy się nie kończy sen

a we śnie tym po Wielkanocy  
w tajemnym drzeniu i niemocy  
zamarłe wargi chór odmyka  
we wszystkich oknach szepty słysząc  
i rośnie wciąż modlitwa duszy  
za nieskończoną marność ludzi  
co w partiach ciszy pod witraże  
na chwałę Pana i cmentarzy  
przewożą złote tarcze śmierci

**Oda na dzień św. Cecylii**

*22 listopada 1692 roku w Londynie  
odbyło się prawykonanie  
„Hail! Bright Cecilia” Henry Purcella*

Płyną sekundy i płyną godziny  
muzyka niebios w opactwie ustaje  
to co raz było doprawdy nie minie  
ale powrotem wieczystym się stanie  
po wieku formy i wieku żelaza  
wszystko więc w płynnych sestynach powraca

wieża kościoła ze snu chce się zbudzić  
i oto wznosi ją łaska istnienia  
wracają w pył obrócone marmury  
ściany i krzyże witraże i Księga  
w gorzkim powietrzu późnego baroku  
piętrzy się jakiś przedziwny niepokój

wosk czełuje kaskady obrusów  
ławki wracają na dawne swe miejsce  
słychać już głośnie dudnienie po bruku  
wzdychają krypty tężeją kobierce  
kościół się ludźmi wypełnia pomahu  
muzyka zamknie im usta jak całun

---

<sup>1</sup> Teksty obu wierszy cyt. za: W. Wencel, *Wiersze zebrane*, Warszawa-Ząbki 2003, s. 71 i 89.

Na odniesienia muzyczne w poezji Wojciecha Wencła zwrócili uwagę krytycy i recenzenci omawiający tomy jego wierszy – głównie drugi zbiór *Oda na dzień św. Cecylii* (1997)<sup>2</sup>. Określali oni „muzyczność” tej poezji szeroko, wskazując zarówno na jej własności intonacyjno-rytmiczne (Urbanowski), jak i na sferę motywów (Klejnocki) oraz na pole tematyczne (Czermińska). Funkcjonujące w tej poezji motywy muzyczne obejmują – poza odwołaniami do dzieł i kompozytorów – opisy muzyki i śpiewu oraz muzyczną terminologię.

W tym szkicu chcę rozważyć kwestię inspiracji wierszy Wencła wskazywanymi przez autora dziełami muzycznymi, ograniczając pole zainteresowania do utworów z jego drugiego tomu. Analiza wybranych motywów muzycznych będzie dla mnie także punktem wyjścia do zarysowania odpowiedzi na pytanie, czym jest dla poety muzyka.

Dwa wiersze z tomu *Oda na dzień św. Cecylii* (1997) zostały opatrzone przez poetę niemal identycznymi inksrypjami-mottami. Wiersz *Srebrne i złote* poprzedza zapis:

13 kwietnia 1742 roku w Dublinie  
odbyło się prawykonanie „Mesjasza”  
Georga Friedricha Haendla

Z kolei wiersz *Oda na dzień św. Cecylii* poprzedzają słowa:

22 listopada 1692 roku w Londynie  
odbyło się prawykonanie  
„Hail! Bright Cecilia” Henry Purcella

Wspólne elementy konstrukcyjne obu inksrypji to data i miejsce prawykonania utworów muzycznych – w obu przypadkach są nimi barokowe utwory oratoryjne. Każdy z zapisów kieruje uwagę na różnych kompozytorów, co prawda związanych z tą samą tradycją muzyki angielskiej, ale w różny sposób w niej zakorzenionych (Haendel był Niemcem, który przybył do Anglii z Włoch w wieku 25 lat) i należących do różnych generacji (oba prawykonania dzieli 50 lat).

Dostrzeżone podobieństwa konstrukcyjne i szczegółowość informacji podanych przez poetę w obu zapisach prowokują do zadania kilku pytań:

1. Co może motywować właśnie taki kształt tych inksrypji?
2. W jaki sposób te zapisy-motta mogą „kierować” lekturą umieszczonych pod nimi tekstów poetyckich?
3. Które z motywów zawartych w wierszach mogą nawiązywać do przywołanych w tych zapisach dzieł muzycznych i kompozytorów?

<sup>2</sup> Przywołać tu należy następujące recenzje: J. Klejnocki, „*Tak ja mrąc żyję*”, „Czas Kultury” 1997, nr 2; M. Urbanowski, *Oczyszczenie*, „Arcana” 1997, nr 3; M. Czermińska, *Muzyka w zimie*, „Tytuł” 1997, nr 2.

## 1

Daty zawarte w pierwszych wersach obu inskrypcji sygnalizują wraz z innymi elementami porządek kompozycyjny całego tomu *Oda na dzień św. Cecylii*, oparty na cyklu roku liturgicznego – od Wigilii Bożego Narodzenia do połowy następnego Adwentu. Wiersz *Srebrne i złote* został umieszczony w „wiosenno-wielkanocnej” (paschalnej) sekwencji tekstów tomu, natomiast *Oda na dzień św. Cecylii* – w „jesiennie-przed-adwentowej”. Przywoływane w obu inskrypcjach dzieła muzyczne są zatem postrzegane przez poetę jako emblematy określonych świąt. Warto jednak zauważyć, że zarówno religijny w treści *Mesjasz* Haendla, jak i świecka *Oda na dzień św. Cecylii* Purcella (tu przywoływana incipitem pierwszego chóru *Hail! Bright Cecilia...*) nie są kompozycjami o liturgicznym przeznaczeniu; związała je z obchodami określonych świąt okolicznościowa praktyka wykonawcza. W Anglii oratorium *Mesjasz*, jeszcze za życia kompozytora – od roku 1750, było prezentowane na zakończenie Wielkiego Postu, stając się w ten sposób dziełem tradycyjnie związanym ze świętami Wielkiej Nocy. Natomiast *Oda na dzień św. Cecylii* – napisana na publiczny koncert zorganizowany przez Londyńskie Towarzystwo Muzyczne – została związana z datą liturgicznego wspomnienia patronki muzyki (22 listopada), dzięki rozmachowi organizowanych właśnie tego dnia obchodów na cześć muzyki – w końcu XVII w. – zarówno w Anglii, jak i we Włoszech, Francji i Niemczech. Wydaje się, że poeta nie zwraca uwagi na szczegóły genezy obu dzieł i korzysta z obiegowych ujęć ich symbolicznego znaczenia w kulturze.

## 2

Jeśli przyjąć, że omawiane zapisy w obu wierszach miałyby pełnić funkcję motto, należy spodziewać się, że zawierają one klucz do znaczeń ukrytych w tekstach, przybliżają zamysł autora i wiążą utwory z określoną tradycją kulturową<sup>3</sup>. Podobnie skonstruowane inskrypcje kierują uwagę czytelnika wierszy ku dwu zagadnieniom: ku wydarzeniu, jakim było prawykonanie dzieła oratoryjnego w czasie i miejscu historycznym oraz ku samej kompozycji muzycznej – w obu przypadkach ku wybitnym utworom Haendla i Purcella. Czytelnik po takich odautorskich zapowiedziach może spodziewać się zatem tekstów wyraźnie zainspirowanych wspomnianymi dziełami muzycznymi i odnoszących się do okoliczności ich prawykonania. Spróbujmy sprawdzić, jak funkcjonuje mechanizm tych odniesień w obu wierszach.

<sup>3</sup> Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998, s. 325 (hasło: *Motto*).

## 3

Pierwszym zagadnieniem, wymagającym rozważenia, jest inspiracja dziełem muzycznym – jego tematem i motywami zawartymi w tekście libretta oraz formami i kształtem wyrazowym muzyki (postacie Haendla i Purcella nie zostały bowiem zobrazowane w tych wierszach). Jakże zatem motywy w obu tekstach mogą świadczyć o inspiracjach wspomnianymi dziełami?

W wierszu *Srebrne i złote* nawiązania do Haendlowskiego *Mesjasza* kryją się przede wszystkim w strofie pierwszej – w motywie polifonii, dominującej w fakturze muzycznej tego barokowego dzieła, i w motywie chóru, będącego głównym wykonawcą partii wokalnych tej kompozycji („w sekretnym blasku polifonii rozwarłe usta chór odsłania”). Można także przyjąć, że poetycki, hiperbolizujący opis muzyki – ukazujący ludzi, „co w łodziach głosu pod sklepienia / na chwałę Pana i istnienia / przewożą srebrne tarcze dźwięków” – służy oddaniu ekspresji zbiorowego śpiewu i zaakcentowaniu monumentalizmu skomponowanych przez Haendla partii chóralnych.

Natomiast o obecności nawiązań do Haendlowskiego dzieła w drugiej strofie wiersza można już jedynie spekulować. Być może zobrazowanie dmących w surmy anielskie pasterzy („w surmy anielskie dmą pasterze”), będących obok świętych mieszkańcami „wiecznego zamku”, czyli nieba, jest zaskakującym wariantem „koncertu” aniołów, zamykającego ewangeliczną scenę zwiastowania ludziom prostym narodzin Chrystusa z pierwszej części oratorium (fragmenty 14–18 z tekstem Łk 2, 8–14; w instrumentacji fragmentu oratorium opartego na wersie 14 występują dwie trąbki). Na marginesie warto zauważyć, że poeta w dwu innych wypowiedziach – w wierszu *Wigilia*<sup>4</sup> i w eseju *Niebo nad stajenką*<sup>5</sup> kojarzy muzykę Haendla i oratorium *Mesjasz* z Bożym Narodzeniem. W kontekście sceny zwiastowania pasterzom zwraca także uwagę zaakcentowana w wierszu Wencła odmiennność orędzia ogłaszanego przez niebo ziemi („huczy niebo / czas próby już potrząsa ziemią”) wskazująca na czasy ostateczne, będące oczekiwaniem na powtórne przyjście Mesjasza. Reinterpretacyjny charakter tych nawiązań każe jednak poprzestać na hipotezie. Dodatkowo pojawia się wątpliwość: dlaczego – w myśl motto – wielkanocny dla Wencła *Mesjasz* nie trafia do jego wiersza poprzez ani jedno nawiązanie do pasyjno-paschalnych motywów z oratorium.

Równie niejasne i wysoce aluzyjne wydają się nawiązania do kompozycji Purcella, ukryte w wierszu *Oda na dzień św. Cecylii*. Dwukrotnie pada tu słowo „muzyka”, które może oznaczać utwór Purcella. Słowa z drugiego

<sup>4</sup> Wiersz pochodzi z tomu *Oda na dzień św. Cecylii* (1997).

<sup>5</sup> „Nowe Państwo” 2000, nr 51–52; przedruk [w:] W. Wencel, *Przepis na arcydzieło*, Kraków 2003, s. 17–23.

wersu pierwszej strofy („muzyka niebios w opactwie ustaje”) wskazują na moment finalny wykonywania jakiegoś dzieła i określają jej cechy. Sformułowanie „muzyka niebios” sugeruje, że jest ono kunsztowne i doskonale formalnie, ale – przede wszystkim – bliskie w swej naturze Muzyce Nieba, oznaczającej Boży ład (to aluzja do antycznych i średniowiecznych idei harmonii sfer niebieskich). O tej harmonijnej muzyce, określanej jako dusza świata, opowiada początkowy fragment piątego ogniwa kompozycji Purcella (do której tekst napisał Nicholas Brady) – chóru *Soul of world*<sup>6</sup>:

Duszo świata! Za twoją sprawą  
skłócone cząstki materii dochodzą do zgody.  
Ty sprawiasz, że rozproszone atomy łączą się,  
tworząc harmonię doskonałą.  
To ty stworzyłaś ziemię i ciała niebieskie nad nią,  
które poruszają się w niebiańskim tańcu w takt swojej własnej muzyki.  
Czyż z tą niezwykłą niebiańską pieśnią  
może równać się jakikolwiek ziemski dźwięk?

Wiersz Wencla nie zawiera jednak wyraźnego odniesienia do tych słów; wydaje się, że poeta nawiązał po prostu do znanej mu skądinąd idei *Harmoniae Mundi*.

Strofa trzecia wiersza ukazuje moment poprzedzający ponowne pojawienie się muzyki w kościele – wobec przybyłych tam ludzi. Zdanie „muzyka zamknie im usta jak całun” może oznaczać, że boska sztuka dźwięków porazi ich swoją doskonałością i na moment mistycznie przeniesie w sferę Nieba – tak jak w sposób trwały czyni to śmierć. Poeta sugeruje zatem, że muzyka tworzy tajemniczą, ale i zarazem skuteczną więź doczesności z wiecznością. Wydaje się jednak, że i tym razem to nie kompozycja Purcella zainspirowała go do wyrażenia tej refleksji.

W przypadku obu wierszy Wencla nawiązania do przywołanych w inskrypcjach-mottach dzieł muzycznych okazują się zaskakująco lakoniczne i nieostre. Czyżby powoływanie się na kompozycje Haendla i Purcella miało tu jedynie charakter inkrustacyjny – było efektownym popisem erudycyjnym, z którego wynika niewiele dla znaczeń ukrytych w wypowiedzi poetyckiej?

Odkładając na później refleksję związaną z tymi spostrzeżeniami, przejdźmy do drugiego zagadnienia, związanego z pojawiającym się w inskrypcjach słowem „prawykonywanie”. Dlaczego kwestia pierwszej publicznej prezentacji dzieł Haendla i Purcella interesuje poetę? Skonfrontujmy przekazy historyczne z obrazowaniami zawartymi w wierszach Wencla.

Prawykonywanie *Mesjasza* odbyło się w ramach koncertu na cele dobroczynne zorganizowanego przez „Philharmonic Society” i miało miejsce

<sup>6</sup> Muzykę tego fragmentu *Ody...* Purcella analizuje J. A. Westrup w swej monografii *Purcell*, Kraków 1986, s. 181–182.

w Dublińskim New Music Hall<sup>7</sup> przy Fishamble Street. Wiadomo, że dzieło Haendla zostało przyjęte przez publiczność entuzjastycznie<sup>8</sup>.

Naszkicowane w wierszu *Srebrne i złote* wykonanie utworu Haendla prawdopodobnie odbywa się w kościele: „łódzie głosu” chóru przewożą „srebrne tarcze dźwięków” „pod sklepienia”; z kolei, rozmodleni dzięki uduchowionej muzyce ludzie „w partiach ciszy pod witraże [...] przewożą złote tarcze śmierci”. Jeśli miałyby to być świątynia, to zobrazowanie poetyckie, mające „rekonstruować” sytuację prawykonania, przeczy faktom: miało ono miejsce w publicznej sali koncertowej. Według poety, muzyka tego dzieła wypełnia wnętrze kościoła, kierowana jest „wyżej”, ku niebu, i tam też dociera, gdzie trwa wieczny koncert świętych. Jeszcze na ziemi, w portowym mieście (Dublinie?) wywołuje ona głębokie poruszenie wśród słuchaczy („tłum staje kołem na przystaniach / i wznaga się euforia duszy”), a pamięć o niej zostaje utrwalona w zapisach kronik miejskich. W wierszu Wencła pojawia się zatem wyobrażeniowe rozwinięcie i przekształcenie obrazu zaczerpniętego z przekazu historycznego, akcentujące wyjątkowy charakter muzyki i jej wpływ na odbiorców.

Z kolei prawykonanie *Ody... Purcella* odbyło się w Stationers-Hall w Londynie, stanowiąc punkt kulminacyjny obchodów Dnia św. Cecylii, patronki muzyki. Intencją Purcella było „zademonstrować potęgę muzyki poprzez zaprezentowanie skali jej środków wyrazowych oraz oddać cześć świętej patronce sztuki”<sup>9</sup>. Miały to wyrazić zarówno słowa, jak i muzyka tej popisowej kompozycji. „Gentelman’s Journal” donosił o entuzjastycznym przyjęciu wokalnemu występowi kompozytora, śpiewającego czwartą część swego utworu – *Tis Nature’s voice... (To głos natury...)*<sup>10</sup>.

Wiersz Wencła nie zawiera odwołania do tego epizodu; nie nawiązuje także do realiów celebracji dnia św. Cecylii w dawnej Anglii. Prawykonanie dzieła zostaje przez poetę usytuowane „w opactwie”, co wydaje się przede wszystkim umotywowane prowadzonymi w wierszu rozważaniami o naturze i pochodzeniu muzyki: pozwala zachować „jedność miejsca” obrazowanej sytuacji. Poeta sugeruje, że prawykonanie, choć rozegrało się w realnym czasie, było w istocie ziemską „inkarnacją” muzyki niebios. Dlatego tak objawione dzieło może odtąd istnieć w pozaczasowej, sakralnej przestrzeni, dla której najwłaściwszym miejscem konkretyzacji będzie właśnie kościół, a nie sala koncertowa.

Muzyka zrodzona z głęboko duchowej inspiracji, istnieje w sposób trwały i – co znamienne – może „powracać” w innych upostaciowaniach – w stro-

<sup>7</sup> Zob. T. Gilka, „Mesjasz niezwykły”, „Klasyka” 1998, nr 4.

<sup>8</sup> Zob. R. Roland, *Haendel*, Kraków 1985, s. 78.

<sup>9</sup> Zob. B. N. S. Gooch, *Dryden i Purcell, Trzy ody na dzień św. Cecylii*, „Canor” 1995, nr 2 (13).

<sup>10</sup> Tamże.

fach poezji, nazywanej gdzie indziej przez poetę „muzykalnymi frazami” (*Dar*) czy „wiolinowym zdaniem” (*Magnificat*)<sup>11</sup>:

to co raz było doprawdy nie minie  
ale powrotem wiecznym się stanie  
po wieku formy i wieku żelaza  
wszystko więc w płynnych sestynach powraca.

W ten sposób w *Odzie...* zostaje przywołana Eliotowska idea czasu, który powraca z przeszłości, by wraz z teraźniejszością osiągnąć przyszłość i stamtąd ponownie wrócić do przeszłości (najwyraźniej wyartykułowana w wierszu *Vogelsang*: „a więc znów wirują w zmurszałym powietrzu / dawne antyfony lamenty pacierze / chylą się łamliwe kręgosłupy sprzętów / i mimo że kości porastają ziemię / nie przestaje istnieć to co się zdarzyło”). W wierszu Wencła powracają więc do istnienia czas i przedmioty z epoki *Ody...* Purcella:

wieża kościoła ze snu chce się zbudzić  
i oto wznosi ją łaska istnienia  
wracają w pył obrócone marmury  
ściany i krzyże witraże i Księga  
w gorzkim powietrzu późnego baroku  
piętrzy się jakiś przedziwny niepokój.

Wkroczywszy bowiem w sakralny wymiar czasu, można bez przeszkód dotrzeć do wszelkich minionych sytuacji. W ślad za rzeczami pojawia się próba „rekonstrukcji” przeżycia związanego z odbiorem dawnej muzyki u kolejnych, nowo przybyłych do kościoła ludzi: im także, podobnie jak tym sprzed 300 lat, „muzyka zamknie usta jak całun”.

Przywołanie prawykonania dzieła muzycznego (Purcella?) i ukazanie perspektywy jego ponownej prezentacji w innym czasie staje się tu wykładnią prakseologii poety, dotyczących specyfiki sztuki i natury rzeczywistości.

Wnioski wynikające z badania mechanizmu inspiracji dwu wierszy Wojciecha Wencła przez kompozycje oratoryjne są niejednoznaczne. Z jednej strony, ograniczona obecność nawiązań i ich specyfika prowokują do postawienia pytania o sposób i jakość poetyckiej funkcjonalizacji erudycji poety (czyż nie zobowiązuje określenie *poeta doctus*, przypisane mu przez krytyków?). Jednak z drugiej strony, wydaje się, że intencją Wencła jest przede wszystkim zwracanie uwagi na kompozycje z czasów, w których sztuka, a w szczególności muzyka, była zorientowana teocentrycznie – bez względu na temat i przeznaczenie utworów. Poeta, nie zgłębiając ich struktury i nie rozwijając refleksji o ich treści, daje wyraz swemu aksjomatycznemu pojmowaniu ich funkcji i charakteru. Są one dla niego ważne jako znak ładu

<sup>11</sup> Oba wiersze z tomu *Oda na dzień św. Cecylii* (1997).



duchowego w świecie; należy je „czcić”, podziwiać ich trwałość i siłę oddziaływania, oczekiwać ich uobecnienia się we współczesności. Przywołanie osoby św. Cecylii (w tytule tomu i w omawianym wierszu, a także w późniejszym eseju *Wieniec z róż*<sup>12</sup>) ma przypomnieć, że muzyka wiąże się z czystością etyczną, a jej oddziaływanie ma ulepszać wewnątrz człowieka, zgodnie z platońską koncepcją jej *ethosu*. Dlatego poetę interesuje bardziej moment pojawienia się dzieła muzycznego w świecie, jego uobecnienie się w sakralnych wnętrzach – i to, jak wpływa ono na emocje słuchaczy, aniżeli tropienie znaczeń świadczących o boskiej harmonii, ukrytych w jego strukturze. Muzyka jest bowiem pojmowana przez poetę przede wszystkim jako „wydarzenie” ściśle związane z liturgią i inspirujące wspólnotę wierzących do modlitwy oraz śpiewu; jest raczej środkiem, niż celem – znakiem, niż znaczeniem. W mniejszym stopniu chodzi zatem o duchowe przeżycia, wynikające z odkrywania tajemnic w niej ukrytych, a więc o kontemplację niej samej. Lecz to wymaga już nie tylko głębszego słuchania, ale i głębszego słyszenia.

*Jerzy Wiśniewski*

ABOUT MUSIC INSPIRATION IN WOJCIECH WENCEL'S PIECES:  
*SILVER AND GOLD AND ODE FOR ST. CECILIA'S DAY*

(Summary)

The sketch presents music inspirations and the meaning of several musical motives in the two of Wojciech Wencel's pieces, which were analysed in details: *Silver and Gold*, *Ode for St. Cecilia's Day*. Similar mottoes and a few allusions are shown in musical compositions which inspired the poet; those are Haendel's *Messiah* and Purcel's *Ode for St. Cecilia's Day*. Wencel doesn't concentrate on the plot and the structure of these works, but he understands them as "celebrations" which make the holy order appear in the world.

---

<sup>12</sup> „POSTygodnik” – dodatek do „Nowego Państwa” 2000, nr 9; przedruk [w:] W. Wencel, *Przepis...*, s. 25–33.