Irena
Czubek-Davidson

HARFA W BRYTYJSKIEJ MUZYCE WOKALNEJ XX WIEKU W ASPEKCIE SONORYSTYCZNYM I WYKONAWCZYM

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE
1 8 8 8

Akademia Muzyczna w Krakowie
Wydział Instrumentalny

Wydawca
Akademia Muzyczna w Krakowie

Koordynacja projektu
Wydział Instrumentalny
Wydziałowa Komisja do Spraw Publikacji Cyfrowych

Wydanie publikacji na prawach rękopisu na podstawie pracy doktorskiej z roku 2013
w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie – instrumentalistyka

Rekomendacja do publikacji cyfrowej
prof. dr hab. Dariusz Bąkowski-Kois

Projekt okładki
Antek Korzeniowski

ISBN 978-83-62743-65-0

Wydanie cyfrowe

© Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016
Wszystkie prawa zastrzeżone
www.amuz.krakow.pl

Spis treści

Wstęp..... 3

Rozdział I
Harfa w tradycji i kulturze krajów Wysp Brytyjskich..... 6

Rozdział II
Gustav Holst. Sylwetka Kompozytora i zarys twórczości..... 16

Rozdział III
G. Holst, *Hymny Rigvedy.* Opis utworu wraz z rozwiązaniami zastosowanymi podczas wykonywania dzieła artystycznego..... 20

Rozdział IV
Benjamin Britten. Sylwetka Kompozytora i zarys twórczości..... 30

Rozdział V
B. Britten, *A Birthday Hansel* op. 92 – cykl pieśni na głos wysoki i harfę do słów Roberta Burnsa.
Opis utworu wraz z rozwiązaniami zastosowanymi podczas wykonywania dzieła artystycznego..... 33

Rozdział VI
John Rutter. Sylwetka Kompozytora i zarys twórczości..... 46

Rozdział VII
J. Rutter, *Dancing Day.* Opis utworu wraz z rozwiązaniami zastosowanymi podczas wykonywania dzieła artystycznego..... 48

Uwagi końcowe..... 63

English Summary..... 65

Bibliografia..... 68

WSTĘP

Tradycja łączenia śpiewu z harfą swymi korzeniami sięga czasów starożytnych. Już na egipskich reliefach sprzed 3 tysięcy lat przedstawiane były zespoły śpiewaków i harfistów.[1] W Biblii harfa wspominana jest często, w tym również jako instrument akompaniujący. Pierwszy „oficjalny zespół" założony przez Lewitów z rozkazu króla Dawida składał się z ośmiu śpiewaków grających na cytrach i ośmiu grających na harfach.[2] Dopóki harfa nie została wyparta przez znacznie poręczniejszą lutnię, towarzyszyła śpiewakom na średniowiecznych dworach, akompaniowała też solistom od początku powstania gatunku opery. Poprzez kolejne stulecia twórczość wokalno-harfowa nie rozwinęła się jednak na tyle, aby można było zaliczyć ją do oficjalnego nurtu twórczości kompozytorskiej. Zmienił to dopiero przełom XIX i XX wieku.
Wraz z unowocześnianiem mechanizmu instrumentu i związanym z tym rozwojem techniki gry, harfa zyskiwała większą popularność nie tylko wśród wykonawców i słuchaczy, ale przede wszystkim wśród kompozytorów, którzy przestali się obawiać ograniczeń wynikających z diatonicznego stroju instrumentu. Wiek XX to wielki renesans muzyki harfowej we wszystkich krajach. Mimo to jednak w dalszym ciągu utwory wokalno-harfowe na kontynencie europejskim były często pojedynczymi dziełami w twórczości poszczególnych kompozytorów (początkowo Brahms, Franck, następnie de Falla, Janáček, Strawiński, Eben, Holliger – zwykle jednak w utworach tych, obok harfy, występują inne instrumenty solowe). W Wielkiej Brytanii tego rodzaju twórczość rozwinęła się znacznie szerzej. Być może wynika to z faktu, iż na Wyspach Brytyjskich, gdzie tradycje chóralne charakteryzowały się doniosłą rangą, harfa jako instrument zajmowała ważną, wręcz symboliczną pozycję w życiu muzycznym. W Szkocji do XVI wieku każdy naczelnik klanu zatrudniał harfistę. W Irlandii i Walii harfa była i jest do dnia dzisiejszego uznawana za instrument narodowy, symbol niepodległości do tego stopnia „niebezpieczny", że podbijający te kraje Anglicy w XVI wieku wydali dekret w myśl postanowień którego każdy harfista miał być stracony, a jego instrument zniszczony. Dziś pozostałością tych tradycji jest utrzymywanie przez Pałac Buckingham stanowiska nadwornego harfisty. Szerzej kwestie te zostały omówione w rozdziale I niniejszej pracy.

Wybierając temat pracy doktorskiej autorka kierowała się swymi wieloletnimi doświadczeniami z utworami wokalno-harfowymi. Piękno wykonywanych od wielu lat *A Ceremony of Carols* Benjamina Brittena, utworów Francka czy Brahmsa zainspirowało autorkę do poszukiwań innych dzieł na ten skład wykonawczy. W części artystycznej pracy doktorskiej przedstawione zostały utwory trzech brytyjskich kompozytorów: *Hymny chóralne Rig Veda* Gustawa Holsta, *A Birthday Hansel* Benjamina Brittena i *Dancing Day* Johna Ruttera. Kompozytorzy ci reprezentują trzy kolejne pokolenia brytyjskich twórców,

---

[1] Curt Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, PWM, Kraków 1988, rozdz. 3, il. 3, 4, 5 po s. 224.
[2] *Biblia Tysiąclecia*, opr. zespół polskich biblistów pod red. Benedyktynów Tynieckich, Poznań 1965, s. 136.

którzy pomimo rozdzielającego ich czasu są jednak ze sobą związani tradycją, niezwykle ceniąc twórczość dawnych mistrzów, jak i wzajemnym czerpaniem ze swych dokonań. Britten szczególnie poważał twórczość Holsta, także na niej został wykształcony; córka Gustava Holsta, Imogen Holst, została asystentką Brittena i przez wiele lat pomagała mu w organizacji festiwali w Altenborough. Z kolei w 1963 roku w pierwszym wykonaniu i nagraniu *War Requiem* Brittena brał udział chłopięcy chór szkolny z Highgate School, w którym śpiewał 17-letni John Rutter.[3]
Celowym zamysłem było dokonanie w programie dzieła artystycznego wyboru utworów uznanych kompozytorów nie będących harfistami (pominięto np. utwory wokalno-instrumentalne znakomitego brytyjskiego kompozytora-harfisty Davida Watkinsa), aby ukazać w jaki sposób instrument ten zaistniał w ogólnie pojmowanej twórczości kompozytorskiej. Utwory Holsta, Brittena i Ruttera, będące podstawą tematu pracy doktorskiej, posiadają ważką i trudną partię akompaniamentu harfowego przy bardzo zróżnicowanym stopniu trudności partii wokalnej. Cykle Brittena i Ruttera zostały przedstawione w Polsce po raz pierwszy, zaś *Hymny* Holsta wykonywane są niezwykle rzadko. Dla krakowskiego środowiska muzycznego było to również pierwsze wykonanie.

Zapis dzieła artystycznego został dokonany podczas koncertu i tę wersję autorka zdecydowała się przedstawić w pracy, mimo pewnych nieuniknionych mankamentów wynikających z intonacji zespołów, czy niestabilnego stroju instrumentu.
Snując rozważania i dokonując analiz autorka z pozycji wykonawcy - instrumentalisty starała się odpowiedzieć m. in. na następujące pytania:
- w jaki sposób partia harfy koreluje z warstwą wokalną utworów;
- jaka jest jej rola - ze szczególnym zwróceniem uwagi na aspekt sonorystyczny utworu, determinowany przez harfę;
- czy zastosowanie tego instrumentu jest typowe dla poszczególnych kompozytorów i jakie miejsce zajmuje harfa w ich twórczości;
- na ile zastosowanie harfy wynika ze wspomnianych już brytyjskich tradycji;
- na jakie aspekty wykonawcze powinien zwrócić uwagę sięgający po te utwory harfista;
- czym różni się problematyka wykonawcza utworów wokalno-harfowych od wykonawstwa kameralistyki harfowej na inny skład;
- dlaczego są to utwory tak rzadko wykonywane.

Badania przeprowadzone w zakresie kwestii wykonawczych oparte zostały nie tylko na wieloletnim doświadczeniu w akompaniowaniu chórom, lecz również na doświadczeniu autorki jako muzyka orkiestrowego, wykonującego utwory w składach symfonicznych, co pozwoliło porównać skalę trudności i warsztat kompozytorów w szerszym kontekście.

---

[3] I was 17 years old and my voice had broken but I was still allowed to be in it. From the highest balcony of Kingsway Hall we could see Britten like a tiny dot on the horizon, but the memory of those epic recording sessions has stayed with me. It was not only a seminal moment for me but also musical history in the making. Cyt z http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/8167582/World-of-John-Rutter-composer-and-conductor.html, data dostępu: 31.05.2013.

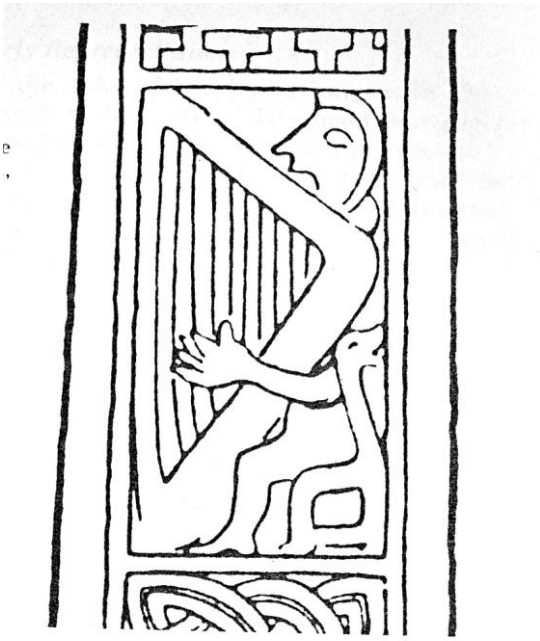
Powstanie niniejszej pracy oraz zapisu dzieła artystycznego nie byłoby możliwe bez pomocy i niezwykłej życzliwości wielu osób, którym autorka w tym miejscu pragnie gorąco podziękować: promotorowi prof. dr hab. Dariuszowi Bąkowskiemu-Kois za czuwanie i kierowanie całością pracy, prof. Lidii Matynian za umożliwienie współpracy z chórem Wydziału Edukacji Muzycznej AM, dr Małgorzacie Chyle i prof. Janowi Jazownikowi za przygotowanie chóru i poprowadzenie koncertu, prof. Bogumile Lutak–Modrinić za niezwykle cenne uwagi wykonawcze, dr Markowi Rzepce za rzeczowe sugestie merytoryczne niezbędne dla przygotowania cyklu pieśni B. Brittena, panu Pawłowi Brożkowi za piękne wykonanie partii tenorowej, pani Asi Peplinskiej za współpracę przy nauce właściwej wymowy angielskich tekstów, panu Kamilowi Exnerowi za tłumaczenie łacińskich tekstów, mojemu mężowi Lindsayowi Davidsonowi za pomoc w tłumaczeniu tekstów angielskich, Dyrekcji Filharmonii Krakowskiej za użyczenie instrumentu, oraz czterdziestu sześciu studentkom z chóru żeńskiego Wydziału Twórczości, Edukacji Muzycznej i Rytmiki Akademii Muzycznej w Krakowie.

ROZDZIAŁ I

HARFA W TRADYCJI I KULTURZE KRAJÓW WYSP BRYTYJSKICH

Harfa należy do najstarszych instrumentów i najbardziej uniwersalnych. Pojawiała się w kulturze we wszystkich miejscach zamieszkałych przez ludzi od czasów antycznych. Jest wspomniana w Biblii, mitach, podaniach ludowych i rycerskich romansach. Na Wyspach Brytyjskich używana była już w czasach życia plemiennego ludów zamieszkujących te tereny. Na kamiennych monumentach piktyjskich *Dupplin Cross* z IX w. można zobaczyć postać grającą na trójkątnej harfie.[1]

Przykł. 1. Postać grającą na trójkątnej harfie z *Dupplin Cross*



Tam, gdzie cywilizacja docierała później (Walia, Irlandia, Szkocja) harfa pozostała popularna znacznie dłużej, muzycy konkurowali ze sobą, a spory, czyje tradycje muzyczne były pierwsze, można napotkać także współcześnie. Każda z nacji zamieszkujących te tereny wykształciła swój typ instrumentu i własne nazewnictwo (odpowiednio: *cruit, clairsech* - Irlandia, *clarsach* - Szkocja, *telyn* - Walia). Przypisywano temu instrumentowi szczególne, czasem magiczne znaczenie, co nie występowało w innych częściach Europy[2]. Na terenach tych niezwykle ceniono twórczość bardów, dla których harfa stała się narzędziem

---

1 R. Rensch, *Harps and Harpists*, Indiana University Press 1989, s. 45; il. poniżej, s. 45.

2 Jak podaje David Munrow w swej antologii *Instruments of the Middle Ages and Renaissance* (Oxford University Press 1976, s.22), w X wieku arcybiskup Canterbury, późniejszy św. Dunstan, został oskarżony o czary i spalony na stosie, gdyż pozostawił swą harfę przy otwartym oknie, a wiatr wiejąc poprzez struny „wywoływał przedziwną, magiczną muzykę".

pracy. W I w. p. n. e. Diodorus Siculus[3] pisał o Celtach: „Mają oni poetów, których zwą bardami, którzy śpiewają pieśni […], akompaniując sobie na instrumencie bardzo podobnym do liry [...]. Często [zdarza się, że] gdy dwie armie się spotykają, miecze są wyciągnięte i lance nastawione, bardowie rzucają się pomiędzy walczące strony i uspokajają ich, jakby magią rzuconą na dzikiego zwierza”.[4]

W angielskich źródłach literackich pierwsze wzmianki dotyczące harfy pojawiają się w 680 r. Według *Historii* mnicha Cademona[5] podczas uczt często śpiewano przy akompaniamencie tego instrumentu. Również w epopei z IV w. o królu Jutlandczyków Beowulfie często wspominana jest harfa.

Muzyka ta nie była zapisywana, lecz przekazywana przez tradycję. Jednym z nielicznych zachowanych manuskryptów na terenie Walii jest dokument zapisany przez harfistę Williama Peu–Lynna ok. 1530r.[6], zatytułowany *Muzyka Bretończyków taka, jaką ustalił kongres albo zgromadzenie mistrzów muzyki z wysokiego rozkazu Gryffydda ap Cynan, księcia Walii, około roku 1100.* Dzieło to, opublikowane po raz pierwszy dopiero w 1801 r., doczekało się wielu interpretacji, nie ukazując jednak jednoznacznego obrazu muzyki swego okresu. Wymieniany w tytule król Gryffydd ap Cynan dokonał reorganizacji zgromadzeń muzycznych i poetyckich, a także uregulował hierarchię bardów, zaś wśród muzyków wyodrębnił trzy klasy – jedną z nich tworzyli harfiści. Dzięki tym reformom każdy bard miał zagwarantowane dochody, dobra ziemskie oraz instrument, na którym muzykował podczas ceremonii publicznych.[7] Na dworach istniało stanowisko *Court Bard* (barda dworskiego), który na swej harfie opiewał bitwy, bohaterów i sławił wielkie dokonania, oraz stanowisko *Domestic Bard* (barda domowego), który opiewał miłość, piękno natury i pomniejsze wydarzenia z życia władców. W odróżnieniu od barda dworskiego bard domowy nie był zobowiązany do przestrzegania ścisłych zasad kompozycji, jego dzieła były kompozycjami quasi-balladowymi.[8] Oczywiście istniała też cała grupa bardów wędrownych, podróżujących ze swym instrumentem po kraju.

Harfiści walijscy stosowali aż pięć systemów strojenia: *is gywair, cras gywair, lleddf gywair y gwyddil, go gywair* i *bragod gywair.*[9] Były to

---

[3] Diodor Sycylijski (ur. ok. 80 p.n.e., zm. ok. 20 p.n.e.) – grecki historyk żyjący w epoce Cezara i Augusta.

[4] ”They have poets whom they call bards, who sing songs [...] accompanying themselves on instrument very like the lyre [...] Often when two armies meet, and swords are drawn, and lances set, the bards throw themselves between the contending parties, and pacify them, as one by magic subdues the wild beast.”;[za:] Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press 1938, hasło: *Wales*, s. 1007.

[5] Cedmon z Whitby, *Cædmon* (VII w.) - pierwszy znany z imienia poeta staroangielski, święty Kościoła katolickiego.

[6] http://pl.scribd.com/doc/110711836/Celtic-Culture-a-Historical-Encyclopedia; data dostępu: 4.04.2013.

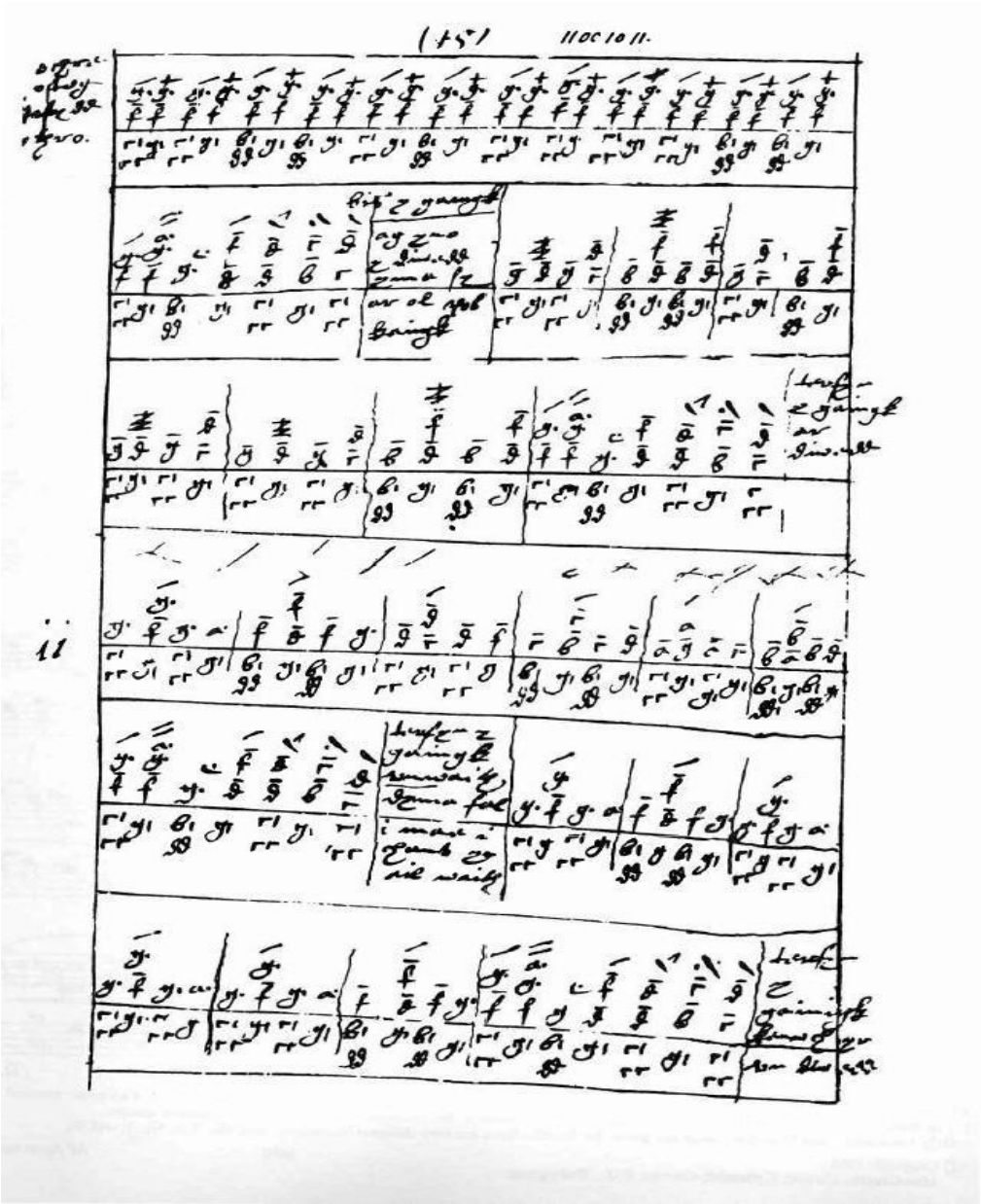
[7] *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Librairie Delagrave, Paris 1925, s. 1915.

[8] Percy A. Scholes, *The Oxford…*, s. 1009.

[9] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. X, hasło: *Harp*, s. 899.

systemy stosowane w sztuce wysokiej, wymagane były m.in. do realizacji manuskryptu Roberta Ap Huw (ok.1580–1665). Jest to manuskrypt unikatowej tabulatury, zawierającej przykłady muzyki harfowej walijskich bardów z XIV i XV wieku wraz z precyzyjnymi instrukcjami wykonawczymi, palcowaniem i uwagami odnośnie tłumienia strun.

Przykł. 2. Pierwsza strona manuskryptu Roberta Ap Huw[10]



[10] Il. za: W. S. Gwynn Williams, *Ceinciau Telyn Cymru*, wyd. Cwmni Cyhoeddi Gwynn Cyf., Wales, 1962, s. 6.

Giraldus Cambrensis[11] twierdził, iż Walijczycy bardziej niż wykształcenie cenili kunszt gry na harfie.[12] Harfiści odgrywali ważną rolę w życiu społecznym: każdy szlachecki dom w Walii posiadał dziedziczoną z pokolenia na pokolenie harfę - *telyn*, używaną przez domowego barda. Harfa była jedynym sprzętem, który nie podlegał konfiskacie w przypadku popadnięcia w długi. Według *Laws of Wales*[13] *telyn*, płaszcz i szachownica były niezbędne każdemu mężowi, a w domu powinna nań czekać cnotliwa żona, poduszka w fotelu i nastrojona harfa. Z *Praw Walii* dowiadujemy się, iż struny (od dwunastu do siedemnastu) w harfach muzyków niższych klas wykonane były z włosia końskiego, a wyższych – z metalu, ułożone w jednym rzędzie, strojone diatonicznie. Według postanowień kodeksu bard miał też prawo zasiadać na ucztach obok króla[14].

Do wieku XVII harfa walijska miała formę harfy renesansowej i w takim kształcie utrzymała się znacznie dłużej niż w innych częściach Europy. Posiadała kołki do strojenia wykonane z kości, pudło rezonansowe pokryte skórą klaczy i struny z włosia końskiego. Opisy takich instrumentów pojawiają się w wielu walijskich wierszach z XV i XVI wieku. Od momentu zastosowania kolumny (XVII w.) instrument zyskuje znaczną wysokość w porównaniu do ówczesnych harf irlandzkich, czy szkockich[15].

Najprawdopodobniej w XVIII w. powstała w Walii harfa potrójna. Budowanie tych instrumentów było niezmiernie poważanym zajęciem. Miasta konkurowały ze sobą i szczyciły się swoimi rodami budowniczych. Ostatni twórca należący do tej tradycji, Abram Jeremiash of Llanover, zmarł ok. 1880 roku. Ten typ harfy posiadał trzy rzędy strun: dwa zewnętrzne strojone diatonicznie (unisono lub w oktawach) oraz wewnętrzny strojony pośrednimi półtonami. Aby grać na strunach wewnętrznych harfista musiał włożyć palec pomiędzy pozostałe rzędy strun. Równoległe ustawienie strun w unisonie owocowało szczególną techniką gry - na żadnym innym typie harfy nie są możliwe do wykonania szybkie repetycje tego samego dźwięku. Na współczesnej harfie pedałowej można to osiągnąć jedynie używając flażoletów[16] lub używając typowej dla harfy pedałowej enharmonii. Warto zaznaczyć, że ten typ instrumentu jest wciąż bardzo popularny w Walii a stanowisko Harfisty Dworu istnieje do dziś w Pałacu Buckingham. Jest to muzyk opłacany przez Księcia Walii,

---

[11] Giraldus Cambrensis (Gerald z Walii ok. 1146-1223), walijski mnich, kronikarz, lingwista i pisarz; autor pierwszego opracowania dotyczącego muzyki europejskiej, w szczególności irlandzkiej i brytyjskiej.

[12] Edward Jones podaje długą listę harfistów muzykujących na dworze króli od XII w., większość z nich była pochodzenia francuskiego; Edward Jones (1752–1824) - walijski harfista, kompozytor, kolekcjoner muzyki.

[13] *Prawa Walii*, kodeks ustanowiony ok. 945 r., nadany przez króla Howella Dobrego, panującego w latach 907–948.

[14] R. Rensch, *Harps and Harpists*, Indiana University Press 1989, s. 94.

[15] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. X, hasło: *Harp*, s. 899.

[16] Czyni to np. J. Thomas w wariacjach *The Minstrel's Adieu to his Native Land*, nawiązując tym samym do swego instrumentu narodowego.

koniecznie narodowości walijskiej[17].

Przykł. 3. Harfista walijski John Roberts[18] grający na harfie potrójnej.

Do czasów dzisiejszych zachowała się twórczość wielu harfistów walijskich, takich jak John Parry of Ruabon (zw. Blind Parry, 1710-1782), Edward Jones (Bardd y Brenin, 1752-1824), John Parry (Bardd Alaw, 1776–1851) i jego syn John Orlando Parry (1810–1879), John Thomas (1826–1913), Brinley Richards (1817–1885) i Joseph Parry (1841–1903)[19].

W średniowiecznej Szkocji i Irlandii istniały dwa rodzaje harf: mała (ok. trzydziestu strun i 70 cm wysokości), na której grali misjonarze, a także bardowie, oraz duża, używana przez zawodowych harfistów. Nad wizerunkiem instrumentu pracował artysta, który projektował jego kształt, stolarz, który wykonywał model (przeważnie z wierzby), natomiast złotnik oraz dekorator zdobili poszczególne elementy. Wielkie harfy często posiadały u postawy korpusu zdobione, wykonane z metalu i brązu podpory, mające na celu podtrzymywanie ciężaru instrumentu. Również sama kolumna ozdabiana była taśmą z miedzi lub srebra, której zadaniem było także wzmacnianie instrumentu. Jak podaje Giraldus Cambrensis, stosowano wówczas struny metalowe (od dwudziestu ośmiu do czterdziestu), najczęściej wykonane z brązu. Natomiast Eugene O'Curry[20] wspomina, iż wielokrotnie do ich wyrobu wykorzystywano srebro. W zależności od rozmiarów instrumentu grano na nim trzymając go na

[17] Official Harpist to the Prince of Wales, obecnie (w 2013 r.) jest nią Hannach Stone.
[18] Il. za: Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, tableau 72, po s. 412.
[19] W. S. Gwynn Williams, *Ceinciau Telyn Cymru*, wyd. Cwmni Cyhoeddi Gwynn Cyf., Wales, 1962, s. 5.
[20] Eoghan Ó Comhraí (1794 –1862) – irlandzki filolog i antykwariusz.

kolanach (brak podpórki), względnie stawiając na ziemi, a pudło rezonansowe opierając o klatkę piersiową. Struny zarywano opuszkami palców lub uderzano w nie paznokciami, lewą ręką w górnym, a prawą w dolnym rejestrze. Oznacza to, że harfa opierana była na lewym ramieniu grającego, a nie jak współczesny instrument – na prawym. Harfa irlandzka była instrumentem diatonicznym, strojono ją (kołki przekręcane były od prawej strony jak we współczesnych instrumentach) używając unisona, kwinty oraz oktawy. Podczas grania zmianę wysokości dźwięku uzyskiwano kręcąc kluczem, a także skracając strunę w jej górnym odcinku.[21]

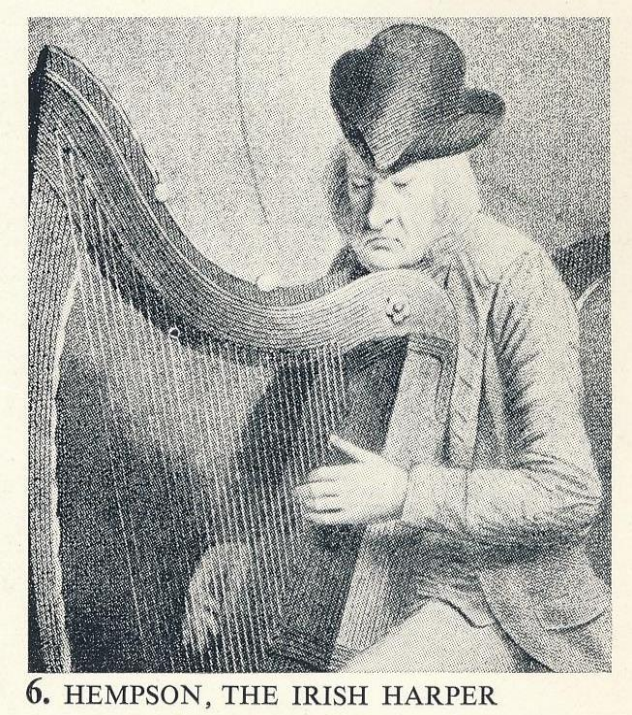
Historia irlandzkich bardów - harfistów zapisała też swe krwawe strony. W 1570 Pius V wydał bullę papieską *Regnans in Excelsis* głoszącą, iż Elżbieta nie jest prawowitym władcą, a obywatele jej królestwa już nie podlegają jej władzy. Tym samym jej poddanym groziła ekskomunika. Ponieważ irlandzcy bardowie i harfiści często rozpowszechniali związane z tym niekorzystne dla królowej opinie, Elżbieta I wprowadziła przeciwko nim specjalne restrykcje. Harfistom groziło ścięcie lub więzienie, a instrumenty miały być palone. Przypuszczalnie dotyczyło to jedynie bardów wędrownych, gdyż wiadomo, iż sama królowa utrzymywała na swym dworze w tym czasie irlandzkiego harfistę o nazwisku Donogh. Inne angielskie rodziny również zatrudniały harfistów aż do początków XVII wieku[22].

Przykł. 4. Turlought O'Corolan, jeden z wielu niewidomych bardów Irlandii[23]

5. TURLOGH O'CAROLAN, 1670–1738
(See *Ireland* 1, 5)

[21] John Purser, *Scotland's Music*, Mainstream Publishing BBC1992.
[22] R. Rensch, *Harps and Harpists*, Indiana University Press 1989, s. 97.
[23] Il. za: Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, po s. 478.

W XVIII wieku w Irlandii zaczęto organizować spotkania harfowe nazywane festiwalami, zrzeszające harfistów z całego kraju. Umożliwiło to zebranie olbrzymiej ilości utworów. W ten sposób zachowała się twórczość m. in. Turlought O'Corolana (1670-1738). Szczególnie wielkim echem odbił się festiwal w Belfaście w 1792 r. Po jego zakończeniu wynajęty do spisania twórczości harfistów etnomuzykolog Edward Bunding (1773-1843) opublikował wiele zbiorów utworów. Opisał również sposób strojenia i trzymania harfy obserwując najstarszego grającego tam barda, Denisa Hempsona[24].



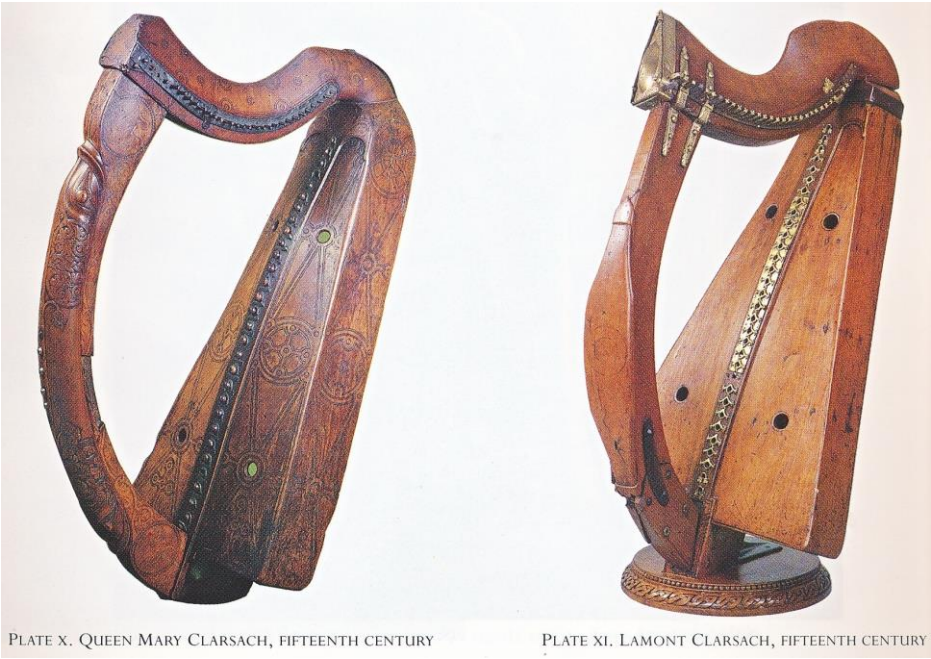
Przykł. 5. Denis Hempson[25]

W Szkocji, pomimo wyparcia harfy przez dudy z funkcji instrumentu wojskowego i używanego do grania na zewnątrz, wielu naczelników klanów szkockich (jak również duchowieństwo) utrzymywało swych prywatnych harfistów aż do końca XVIII w. Pełnili oni funkcje podobne do bardów walijskich. Pozostałością po nich są lokalne nazwy wielu zakątków w Szkocji (np. Harper's Pass lub Harper's Field na wyspie Mull, czy Harper's Window na wyspie Sky). Wspomniany wcześniej harfista Ap Huw działał również na terenach Szkocji - grał dla Jakuba VI (Jakuba I). Jego manuskrypt, o którym mowa powyżej, pokazuje też niezwykłą analogię pomiędzy odchodzącą wtedy już powoli formą *pibroach* wykonywaną na harfie, a dopiero rozwijającą się, realizowaną na dudach szkockich. Według

[24] J. Purser *Scotland's Music,* s. 77.
[25] Il. za: Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music,* po s. 434.

Johna Pursera[26] to właśnie harfiści mieli decydujący wpływ na ukształtowanie tej wariacyjnej formy muzycznej, do dziś uważanej za najwyższą formę muzyczną gry na dudach.

Zachowane do dziś szkockie instrumenty z tego okresu to harfa królowej Marii Stuart i *Lamond Harp* (obydwie pochodzą z XV w.), znajdujące się w National Museum of Antiquities w Edynburgu. Należą one do najstarszych zachowanych na Wyspach Brytyjskich przedstawicieli tego instrumentu i posiadają typowe cechy *clarsachu*. Ich kształt zbliżony jest do trójkąta z charakterystycznie zakrzywioną kolumną i płaskim pudłem rezonansowym. Zbudowane są z solidnego drewna (w tym przypadku nie z wierzbowego, a specjalnie do ich budowy sprowadzonego z Anglii drewna grabowego), a wszystkie części instrumentu wyraźnie od siebie oddzielono. Posiadają także metalowe taśmy zabezpieczające struny. Pierwsza z nich należała do Marii de Guiche, matki królowej Szkocji. Posiadała dwadzieścia dziewięć strun z żółtej miedzi strojonych diatonicznie; szarpano je paznokciami. Także należąca po 1400 r. do córki księcia Lamontu *The Lamont Harp* o trzydziestu dwóch strunach, zredukowanych później do dwudziestu dziewięciu, charakteryzuje się podobnymi cechami.



Przykł. 6. Harfa królowej Marii Stuart i Lamont Harp[27]

W muzeum Trinity College Library w Irlandii przechowywany jest skarb narodowy – *Brian Boru Harp*. Instrument przypisywany jest legendarnemu władcy Irlandii, pochodzi jednak z początku XV w. i posiada cechy podobne do poprzednio wymienionych instrumentów[28].

---

26 J. Purser *Scotland's Music*, s. 78.
27 Il. za: J. Purser *Scotland's Music*, po s. 96.
28 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. X, hasło: *Harp*, s.900.

Przykł. 7. *Brian Boru Harp*[29]

O popularności instrumentu na Zielonej Wyspie może świadczyć zachowanie harfy jako symbolu narodowego. W czasach Commonwealthu harfa przedstawiana była także na fladze brytyjskiej reprezentując Irlandię, obecnie jest godłem i symbolem Republiki Irlandii.

W wieku XVIII rozwój harfy na terenach Wielkiej Brytanii zaczyna się toczyć dwutorowo. Wciąż popularne są *telyn* i *clarsach*, choć powoli tracą na znaczeniu. Na dworskie salony wkracza nowy wynalazek - harfa pojedynczo-pedałowa (z jednym wcięciem pedałowym): w 1720 roku w Bawarii Georg Hochbrücker zbudował harfę z mechanizmem przestrajającym. Harfa w stroju F miała pięć pedałów; naciśnięcie stopami pedałów (c, d, f, g, b) podwyższało dźwięki o pół tonu. Według niektórych badaczy na taki właśnie instrument mógł być napisany Koncert B op. 4 nr 6 na harfę lub organy Haendla (wyd. 1738).[30] Niemniej istnieją też przypuszczenia iż Walijczyk William Powell, pierwszy wykonawca tego koncertu, wykonywał go na harfie potrójnej.[31] W XVIII wieku harfa pojedynczo-pedałowa stała się bardzo popularnym instrumentem salonowym wśród pań, szczególnie zalecanym pannom na wydaniu. Na tego typu instrumencie grali i nauczali przodkowie Gustava Holsta.

W XVIII wieku w wielu pracowniach Europy pracowano nad udoskonaleniem mechanizmu Hochbrückera, m.in. zwiększając ilość pedałów, czasami do absurdalnej ilości aż czternastu (!). Ostatecznie w 1810 roku Sebastian Erard zaprezentował harfę z siedmioma pedałami, umożliwiającymi dwukrotne podwyższenie każdego dźwięku o pół tonu. Taka konstrukcja instrumentu umożliwiła granie we wszystkich tonacjach i chociaż wciąż niektóre zmiany harmoniczne są na harfie niewykonalne, to w tej formie instrument funkcjonuje do dziś.

---

[29] Il. za: http://www.askaboutireland.ie/_internal/gxml; data dostępu: 11.07.2013.

[30] *Harfa,* Zeszyty naukowe Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie wyd. 2003; U. Mazurek, rozdz. *Krótki rys historyczny*, s. 25-26.

[31] R. Rensch, *Harps and Harpists*, s. 109.

Powyższe, skrótowe ukazanie historii harfy na Wyspach Brytyjskich, przedstawia ciągłość tradycji oraz rozwój instrumentu. Gdy kompozytorzy brytyjscy XX wieku sięgali w swych utworach po harfę, nie odkrywali przed odbiorcą nowego, niespotykanego brzmienia. Jest to instrument wrośnięty w kulturę i tradycję, nadal silnie obecny w świadomości mieszkańców Wysp.

ROZDZIAŁ II

GUSTAV HOLST.
SYLWETKA KOMPOZYTORA I ZARYS TWÓRCZOŚCI

Niezwykle rzadko zdarza się, by powszechnie znany i ceniony, tworzący dzieła na rozmaite składy instrumentalne kompozytor nie-harfista był rodzinnie przez kilka pokoleń z tym instrumentem związany. Być może nawet Gustav Holst jest jedynym takim przypadkiem.
Pradziad Kompozytora, pochodzący ze Szwecji Matthias Holst był nauczycielem harfy w rosyjskiej rodzinie cesarskiej. Jego syn Gustav Valentine von Holst urodził się w 1799 roku w Rydze, na Łotwie, która była w tym czasie częścią imperium rosyjskiego. Na początku 1800 roku z powodów politycznych Matthias Holst wraz z żoną uciekł z Rosji i po krótkim pobycie w Niemczech zamieszkał w Anglii. Podobnie jak jego ojciec Gustav Valentine był harfistą, pianistą i nauczycielem: udzielał lekcji gry pannom z bogatych rodzin mieszczańskich[1]. Aby jego nazwisko brzmiało bardziej arystokratycznie (a tym samym przyciągało większą liczbę uczennic) Gustav dodał przed „Holst" - przedimek „von". Wkrótce podobnie postąpił jego ojciec i rodzeństwo. Poza nauczaniem gry na harfie Gustav komponował muzykę i organizował publiczne koncerty dla swoich uczniów na promenadzie w Cheltenham. Poślubił swą uczennicę, Honorię Gooderick. Jednym z ich pięciorga dzieci był ojciec Kompozytora - Adolf von Holst. Adolf został pianistą, studiował muzykę w Hamburgu mieszkając w tym czasie u swej ciotki Caroline von Holst, która była harfistką dworu pruskiego.

Gustav Teodor Holst urodził się 21 września 1874 w Cheltenham jako pierwsze z dwojga dzieci Adolfa i Klary von Holst . Matka Kompozytora zmarła, gdy miał osiem lat. Opieka nad dziećmi została następnie powierzona siostrze Adolfa – Ninie, która podobnie jak jej brat więcej czasu poświęcała grze na fortepianie niż dzieciom. W roku 1885 Adolf ponownie ożenił się z jedną ze swych uczennic. Mary Thorley Stone- macocha Gustava, pasjonowała się teozofią, jej postać była jednym z czynników, które wpłynęły na późniejsze zainteresowanie Kompozytora religijną literaturą i poezją Dalekiego Wschodu. Chorowite i dość samotne dzieciństwo było elementem kształtującym dominujące cechy charakteru Kompozytora, co przełożyło się także na jego język muzyczny. Do końca życia Holst pozostał niezależny od panujących trendów w muzyce, „cichy, skromny i bardzo pracowity" - tak wspominały go uczennice z St. Paul's Girls'

1 Zob. rozdz. I niniejszej pracy *Harfa w tradycji i kulturze krajów Wysp Brytyjskich*.

School.[2]
Gustav został wysłany na naukę do Cheltenham Grammar School. Jego ojciec pragnął, by syn został koncertującym pianistą, lecz permanentne zapalenie nerwów rąk Gustava uniemożliwiało realizację tych planów. Z tego okresu pochodzą pierwsze kompozycje, jednak nie zostały one na tyle dobrze ocenione, by mógł otrzymać stypendium do szkół w Londynie. W 1893 roku rozpoczął pracę jako organista i chórmistrz w małych okolicznych miasteczkach:Wick Rissington i Bourton-on-the-Water. Tradycje angielskiej chóralistyki pozostały ważnym elementem całej twórczości Holsta.
W 1892, zainspirowany muzyką Arthura Sullivana, Holst skomponował operetkę *Lansdown Castle,* którą w kolejnym roku wystawiło amatorskie towarzystwo operowe Corn Exchange w Cheltenham. Pomimo braku oryginalności tego dzieła krytyka i publiczność odniosły się do niego niezwykle entuzjastycznie, a co ważniejsze - zrobiło ono na tyle duże wrażenie na ojcu Kompozytora, iż ten zdecydował się pożyczyć pieniądze, by wysłać Gustava do Londynu na studia u Charlesa Stanforda w Royal College of Music. Stanford uznał go za studenta pracowitego, lecz niezbyt bystrego; w efekcie ich lekcje bywały często frustrujące dla obydwóch stron.[3] Podczas studiów u Stanforda (w 1895 roku) Holst poznał Ralpha Vaughana Williamsa. Przyjaźń kompozytorów przetrwała całe życie. Holst i Williams mieli zwyczaj grania sobie wzajemnie szkiców dopiero powstających kompozycji, byli pierwszymi słuchaczami i pierwszymi krytykami swoich dzieł. Również dzięki pomocy Vaughana Williamsa Holst zaczął być zatrudniany w orkiestrach i w szkołach. W tym czasie rozpoczął też naukę gry na puzonie, która w późniejszych latach ułatwiła mu znalezienie pracy i zapewniła dochody: Holst pracował kolejno w orkiestrach kurortów (np. w Brighton) oraz licznych teatrach operowych Londynu. Jesienią 1898 roku opuścił Royal College of Music i podjął pracę jako pierwszy puzonista w Carl Rosa Opera Company, a następnie w Scottish Orchestra. Praca w orkiestrze, bycie muzykiem - praktykiem i poznanie tajników instrumentacji „od wewnątrz" była dla młodego kompozytora doświadczeniem nie do przecenienia. Również pewna „bezosobowość" muzyka grającego w dużej orkiestrze niezwykle odpowiadała wrażliwej naturze Kompozytora.

W 1901 roku Holst ożenił się z Isobel Harrison, młodą sopranistką z prowadzonego przez siebie chóru klubu socjalistów, do którego uczęszczał. Niedługo później rozpoczął działalność dydaktyczną, kolejno w James Allen Girls' School w Dulwich (1903-1920), St. Paul's Girls' School w Hammersmith (Director of Music w latach 1905-1934), w Morley College for Working Men and Women (1907-1924), na uniwersytetach w Reading i w Royal College of Music, w Liverpoolu i Glasgow. Tak duże obciążenie nauczaniem powodowało, iż czasu na komponowanie pozostawało niewiele: mimo iż szkoła St. Paul's oddała mu do użytku specjalnie wytłumiony gabinet muzyczny, Holst mógł poświęcić na kompozycje jedynie niedziele i miesiące wakacyjne.

---

2 Za: http://www.bbc.co.uk./gloucestershire/content/rich_media/holst_video_carousel_feature.shtml; data dostępu 20.IX.2012.
3 I. Holst, *Gustav Holst*, London b.d.w., s. 15.

We wczesnych kompozycjach Gustava widoczne są wpływy Wagnera, Griega i Sullivana. Pod wpływem Vaughana Williamsa i ich wspólnej pasji zbierania pieśni ludowych, a także interesując się dawną muzyką angielską i kolorystyką Ravela, Holst rozwinął własną osobowość muzyczną.[4] Na poszukiwania nowego brzmienia[5] miały również wpływ podróże do Algierii i na Bliski Wschód.

Około roku 1899 Holst zainteresował się filozofią hinduizmu i literaturą sanskrycką, nie było to jednakże poszukiwanie religijne, lecz zauroczenie filozofią i mistycyzmem. Efektem powyższego było skomponowanie muzyki do kilku hymnów Rig Vedy. Jednak zdaniem Holsta angielskie tłumaczenia tych tekstów były zbyt sztywne i nienaturalne. Podejmując decyzję o nauce sanskrytu Holst otworzył dla siebie niezwykły świat literatury Wschodu, który z wielkim zapałem zaczął przekładać na język muzyczny. Według Imogene Holst, córki Kompozytora, ojciec nigdy nie nauczył się posługiwać na zadowalającym poziomie żadnym europejskim językiem poza angielskim, tym bardziej niezwykłą wydaje się decyzja o podjęciu nauki sanskrytu w School of Oriental Languages w Londynie. Holst nigdy nie zbliżył się nawet do płynności w czytaniu sanskrytu, niemniej przy pomocy słowników był w stanie przetłumaczyć dwadzieścia hymnów z Rig Vedy, liczne wiersze Kalidasy i napisać libretta do swoich oper *Sita* (1900-1906) i *Savitri* (1908), bazujących na epickich tekstach Mahabharaty i Ramayany. Z tego okresu twórczości pochodzą również: poemat symfoniczny *Indra* (1903), kantata chóralna *The Cloud Messenger* (1909-1910), *Two Eastern Pictures* (1911) na chór żeński i harfę, suita orientalna *Beni Mora* (1909-1910).

Wraz z docenieniem jego zdolności pedagogicznych powoli wzrastało zainteresowanie i uznanie dla kompozycji Holsta. Coraz częściej był też zapraszany jako dyrygent prowadzący koncerty i dokonujący nagrań radiowych i płytowych (BBC, Columbia Graphophone). Pomimo wykonań z zespołami tej klasy co BBC, Holst do końca życia komponował także dla zespołów amatorskich, przywiązując dużą wagę do tego rodzaju działalności. Zadziwiające są dwa aspekty: skala trudności tej „quasi-amatorskiej" muzyki i poziom, jaki musiały te zespoły reprezentować.

Ważnym elementem działalności Holsta było ponowne odkrycie angielskiej muzyki dawnej, szczególnie epoki elżbietańskiej. Przy udziale uczniów ze szkół w których nauczał wystawił w roku 1909 *Króla Artura* Purcella. Było to dopiero drugie wykonanie utworu od śmierci brytyjskiego Orfeusza. Przygotowywał również wykonanie *The Fairy Queen* nie grywanej od dwustu lat, lecz kłopoty zdrowotne przeszkodziły w wystawieniu dzieła. Wraz z wybuchem I wojny światowej Holst zgłosił się do służby wojskowej, jednak ze względów zdrowotnych jego kandydaturę odrzucono. Czas wojny z Niemcami spowodował, iż przedimek „von" zaczął być podejrzany i Holst zdecydował

---

4 The *New Grove Dictionary of Music and Musicians,* tom XI, hasło *Holst,* s. 647.

5 "He became so absorbed in the imagined sounds and colours and rhythms of his chosen 'other world' that he was able to break away from the conventions of nineteenth century Europe": „stał się tak pochłonięty wyobrażeniami dźwięków, kolorystyki i rytmów swego wybranego „innego świata", że mógł wyłamać się z konwencji XIX-wiecznej Europy"; I. Holst, tłum autorki za http://www.holstmuseum.org.uk/exhibitions.htm; data dostępu 14.04. 2013.

o wykreśleniu tej części nazwiska.
W latach 1914-16 powstało najbardziej znane dzieło Holsta - *Planety.* Inspiracją do powstania utworu były wakacyjne rozmowy z astronomem - amatorem Cliffordem Baxem (aktorem, bratem kompozytora Arnolda Baxa). Sam Kompozytor nigdy nie uważał tego utworu za najlepszy, a natychmiastowy sukces *Planet* był źródłem dużej konsternacji Holsta.

Wzrastająca ilość obowiązków doprowadziła do załamania nerwowego w 1924 roku. Holst na cały rok zawiesił wszystkie zajęcia i wyjechał, by samotnie zamieszkać w Thaxted w hrabstwie Essex. Po powrocie do Londynu w 1925 roku zrezygnował z nauczania we wszystkich szkołach, z wyjątkiem kilku godzin w St. Paul. Poświęcał teraz więcej czasu na komponowanie, dyrygowanie i nagrywanie. Dzieła z tego okresu, jak *Choral Symphony* (1923-24) i *Egdon Heath* (1927) na orkiestrę, które kompozytor sam uznawał za najlepsze, krytyka uznała za zbyt skomplikowane.

Lata 1927-33 były najbardziej twórczym okresem jego życia. Miasto Cheltenham (gdy Kompozytor odmówił zgody na wystawienie mu pomnika) zorganizowało w 1927 Holst Festival, na którym Gustav dyrygował własnymi utworami. W tym czasie realizował zamówienia na utwory (z BBC, New York Orchestra, Boston Philharmonic), prowadził koncerty z licznymi orkiestrami w Wielkiej Brytanii, w ramach podróży do USA i Kanady wygłaszał na uniwersytetach wykłady na temat muzyki angielskiej. W 1929 roku został wyróżniony nagrodą Howland Memorial Prize w dziedzinie sztuki, zaś w roku kolejnym otrzymał złoty medal Royal Philharmonic Society. Został również mianowany wykładowcą wizytującym na uniwersytecie w Harvardzie. Zmarł 25 maja 1934 w Londynie w wyniku powikłań pooperacyjnych. Został pochowany w katedrze w Chichester.

Twórczość G. Holsta obejmuje utwory na rozmaite składy instrumentalne, wokalne i zarazem wiele różnorodnych form muzycznych. Był twórcą utworów na orkiestrę symfoniczną, kameralną, zespoły kameralne, zespoły dęte drewniane i wojskowe, baletów, oper, muzyki chóralnej (a capella, z akompaniamentem różnych instrumentów i z akompaniamentem pełnej orkiestry), hymnów religijnych, koncertów instrumentalnych, a nawet muzyki filmowej. Należy podkreślić, że wszystkie większe składy instrumentalne przewidują w obsadzie partię harfy lub nawet dwóch harf.

ROZDZIAŁ III

G. HOLST, *HYMNY RIGVEDY*

Opis utworu wraz z rozwiązaniami zastosowanymi podczas wykonywania dzieła artystycznego

Rigveda jest zbiorem ponad 1000 hymnów opiewających duchy i bóstwa takie jak Varuna, Agni, czy Indra. Hymny te zostały przyniesione przez ludy indoeuropejskie do Indii pomiędzy pierwszym a drugim tysiącleciem p.n.e. Czternaście hymnów zostało przez Holsta przetłumaczonych i użytych jako tekst *Hymnów chóralnych z Rig Vedy* op. 26 (*Choral Hymns from Rig Veda*). Zostały ułożone w czterech grupach[1], różniących się m. in. składem wykonawczym.

Grupa pierwsza, powstała w latach 1908-1910, przeznaczona jest na chór mieszany z akompaniamentem orkiestry. Premiera odbyła się 6 grudnia 1911 w New Castle. Utwór składa się z trzech części: *Battle Hymn, To the Unknown God, Funeral Hymn*. Grupa druga, powstała w 1909, przeznaczona jest na chór żeński i orkiestrę. Premiera utworu miała miejsce 22 marca 1911 w Queen's Hall. Części utworu: *To Varuna (God of the Waters), To Agni (God of Fire), Funeral Chant*. Grupa czwarta została skomponowana w 1912, premiera miała miejsce w Queen's Hall 18 marca 1914. Utwór przeznaczony jest na chór męski i orkiestrę. Składa się z czterech części: *Hymn to Agni, Hymn to Soma (the juice of an herb), Hymn to Manas, Hymn to Indra*.

Hymny chóralne spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem krytyki i były bardzo popularnym utworem za życia Kompozytora. Warto przytoczyć niektóre opinie prasy na temat utworu po premierach:
„Wyzwala bardzo żywe poczucie koloru i przekonującą atmosferę”[2], „efektowne, nieprzeładowane i oryginalne; na wskroś nowoczesne, prostota partii chóralnej pozwala chórowi uzyskać maksimum efektu z minimum użytych środków”[3], „gdyby pan Holst nie napisał nigdy niczego poza tymi hymnami, one jedne by wystarczyły, aby uznać go za jedną z najbardziej indywidualnych postaci współczesnego życia muzycznego”[4]. To jedynie niektóre z wielu entuzjastycznych opinii. W późniejszym okresie wykonywano *Hymny* coraz rzadziej. W Polsce grywane są bardzo rzadko, do celów niniejszej prezentacji w Krakowie zostały wykonane po raz pierwszy.

Trzecia grupa *Hymnów* powstała w 1910 roku i przeznaczona jest na chór żeński i harfę (lub fortepian). Pierwsze wykonanie miało miejsce w Blackburn 16 marca 1911. Utwór był dedykowany chórowi żeńskiemu z Blackburn (Blackburn

---

1 Kompozytor użył określenia *group* i, jakkolwiek brzmi to niezręcznie, jest ono tłumaczone w polskich tytułach *Hymnów* jako „grupa”.

2 „Reveals a very vivid sense of colour and command of convincing atmosphere”; “Morning Post”, [za:] *Choral Hymns from the Rig Veda*, wyd. Stainer & Bell, London 1922.

3 „Effective, restrained, and original; and although modern, the restrained simplicity of the choral treatment allowed the choir to get the maximum of effect with the minimum of means”; “Observer” [za:] *Choral Hymns from the Rig Veda*, wyd. Stainer & Bell, London 1922.

4 „If Mr. Holst had never written anything exept this collection of hymns, they alone would suffice to stamp him as one of the most individual figures in contemporery musical life”; “Musical Opinion” [za:] *Choral Hymns from the Rig Veda*, wyd. Stainer & Bell, London 1922.

Ladie's Choir) i jego dyrygentowi Franckowi Duckworthowi. Było to swoiste podziękowanie dla zespołu, który włączał do swojego repertuaru utwory Holsta w czasach, gdy Kompozytor był nikomu nieznany. „Byliście pierwszymi ludźmi, którzy potraktowali moje rzeczy [tj. kompozycje] poważnie w poprzednich latach, co oznacza, że byliście jedynymi, którzy dodawali mi odwagi wtedy, gdy najbardziej tego potrzebowałem" - napisał Kompozytor do dyrygenta zespołu, wysyłając mu *Hymny*.[5] Utwór składa się z czterech części: *Hymn to the Dawn, Hymn to the Waters, Hymn to Vena (Sun rising through the mist)* oraz *Hymn of the Travelers*. W każdej z części akompaniująca harfa użyta jest w inny sposób, dostosowany do treści utworu, stwarzając tym samym niepowtarzalną kolorystykę.

HYMN TO THE DAWN

Hear our hymn O Goddess,
Rich in wealth and wisdom,
Ever young yet ancient,
True to Law Eternal.

Wak'ner of the songbirds,
Ensign of th'Eternal,
Draw thou near O Fair one,
In thy radiant Chariot.

Bring to her your off'ring,
Humbly bow before her,
Raise your song of welcome,
As she comes in splendour.

HYMN DO ŚWITU

Usłysz nasz hymn o Bogini,
Pełna bogactw i mądrości,
Wiecznie młoda, choć prastara,
Wierna Prawu Odwiecznemu.

Budząca śpiewające ptaki,
Znaku Wieczności,
Przybliż się o Sprawiedliwa
Na twym świetlistym rydwanie.

Przynieś jej twą ofiarę,
Kornie skłoń się przed nią,
Wznieś twą pieśń powitalną
Gdy przybywa w chwale.

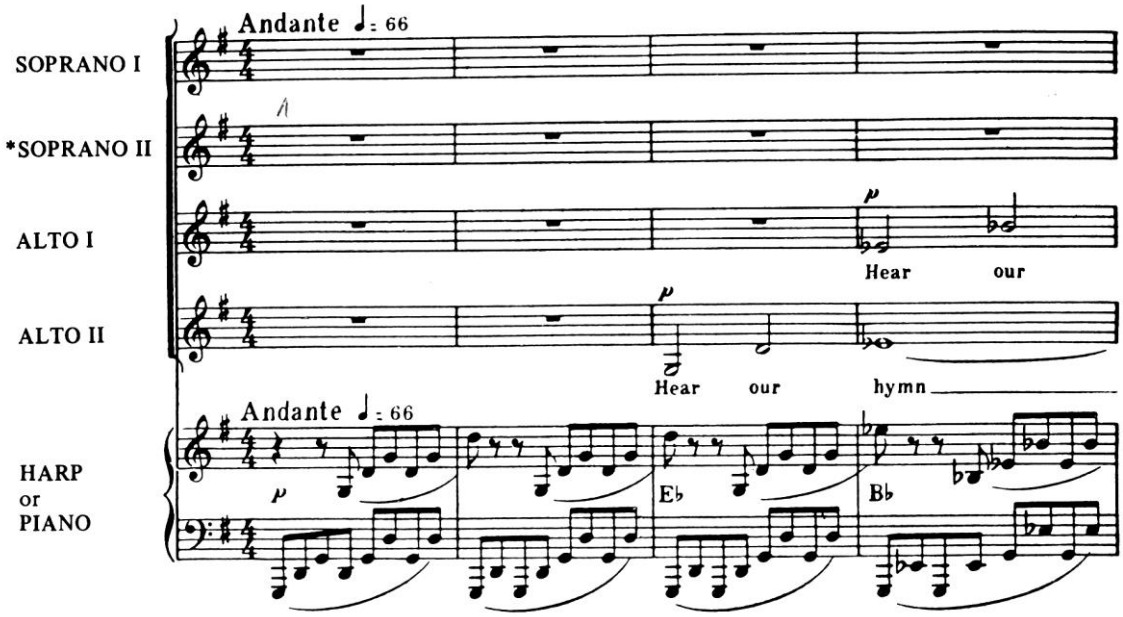
Tłum. I. Czubek-Davidson[6]

Przykł. 6. Bogini Ushas[7]

5 I. Holst, *Gustav Holst*, s. 37.
6 Teksty wszystkich hymnów są tłumaczeniami własnymi autorki niniejszej pracy.
7 Il. za: http://www.google.pl/imgres?imgurl=http://vahini.org/gallery/hall4/plaatjeshall4/oeshas.gif&imgrefur

Ten Hymn ma formę zwrotkową z trzytaktowym zakończeniem. Składa się z trzech zwrotek, jednakowych w warstwie muzycznej, zarówno w partii chóralnej jak i harfowej. Tempo spokojne, *Andante,* tonacja G-dur. Rozpoczyna harfa, głosy chóralne wchodzą kolejno, coraz wyżej, przyzywając boginię Ushas identyfikowaną w Rigvedzie ze świtem.

Partia harfy budowana jest łamanymi pasażami po rozłożonych akordach z pokreśleniem interwału kwinty. Kwinta jest elementem formotwórczym również w partii chóralnej. Interwał czysty stwarza atmosferę archaiczności. Wznoszące pasaże, zakotwiczone, bez względu na harmonię, na „*G kontra*" oddają wrażenie wyłaniania się dnia z mroków nocy. Ostatni wers każdej zwrotki Holst podkreśla szybkim pasażem przez cały ambitus harfy. Akompaniament tworzy podstawę harmoniczną dla chóru, nie dialoguje z nim.



Przykł. 7. *Hymn to the Dawn,* t. 1-4: kwinta jako element formotwótczy, powtarzające się dźwięki w pasażach.

Ze względu na powtarzające się dźwięki w pasażach, układając palce na strunach wykonawca musi zwrócić uwagę na to, by niepotrzebnie nie wytłumiać strun. Niskie basowe struny mają często tendencję do brzmienia „głuchego", zwłaszcza przy graniu *piano*. Akompaniator musi zatem wyważyć dynamikę tak, aby z jednej strony być podporą dla zespołu chóralnego (dla którego ta część jest wyjątkowo trudna ze względu na intonację), z drugiej natomiast nie forsować dźwięku.

l=http://vahini.org/gallery/hall4/gods2.html&h=330&w=400&sz=66&tbnid=w_5pYjxUHmSJrM:&tbnh=85&tbnw=103&zoom=1&usg=__xluqYUYx2kDoCr-O8kZQGODcCKM=&docid=67luSade_hfduM&sa=X&ei=PWDkUaGyD4vvOZSjgIgD&ved=0CDoQ9QEwAw&dur=4193; data dostępu: 15.07.2013.

HYMN TO THE WATERS

Flowing from the firmament
Forth to the ocean,
Healing all in earth and air, never halting.

Indra, Lord of Heav'n formed their courses,
Indra's mighty laws can never be broken.

Cleansing waters flow ye on, hasten and help us.

Lo, in the waters, dwelleth One,
Knower of all on earth and sea,

Whose dread command no man may shun,
Varuna, Sovran Lord is He.

Onward ye waters onward
Cleansing waters, flow ye on,
Hasten and help us.
Dance in the bright beams of the sun,
Cleansing waters, flow ye on,
Hasten and help us.
Obey the ruler of the sky
Who dug the path for you to run.

Flowing from the fimament Forth to the ocean,
Healing all in earth and air, never halting.
Indra, Lord of Heav'n formed their courses,
Indra's mighty laws can never be broken.

Cleansing waters flow ye on, hasten and help us.

HYMN DO WÓD

Płynąc z nieba
naprzód do oceanu,
Uzdrawiając wszystko na ziemi i w powietrzu, nigdy nie przystając.
Indra, Pan Niebios uformował ich drogi,
Mocne prawo Indry nie może być nigdy złamane.
Oczyszczające wody płyńcie, spieszcie i pomóżcie nam.

Nisko w wodach zamieszkuje Jedyny,
Znawca wszystkiego na ziemi i w morzu,
Którego strasznym rozkazom żaden człowiek się nie oprze,
Varuna jest najwyższym Panem.

Naprzód wody, naprzód
Oczyszczające wody płyńcie, spieszcie i pomóżcie nam.
Tańczcie w promieniach słońca,
Oczyszczające wody płyńcie, spieszcie i pomóżcie nam.
Słuchajcie rządzącego niebem,
który wykopał ścieżki dla was by biec.

Płynąc z nieba naprzód do oceanu,
Uzdrawiając wszystko na ziemi i w powietrzu, nigdy nie przystając.
Indra, Pan Niebios uformował ich drogi,
Mocne prawo Indry nie może być nigdy złamane.
Oczyszczające wody płyńcie, spieszcie i pomóżcie nam.

Przykł. 8. Bóg Indra[8]

8 Il. za: http://en.wikipedia.org/wiki/Indra, data dostępu :15.07.2013.

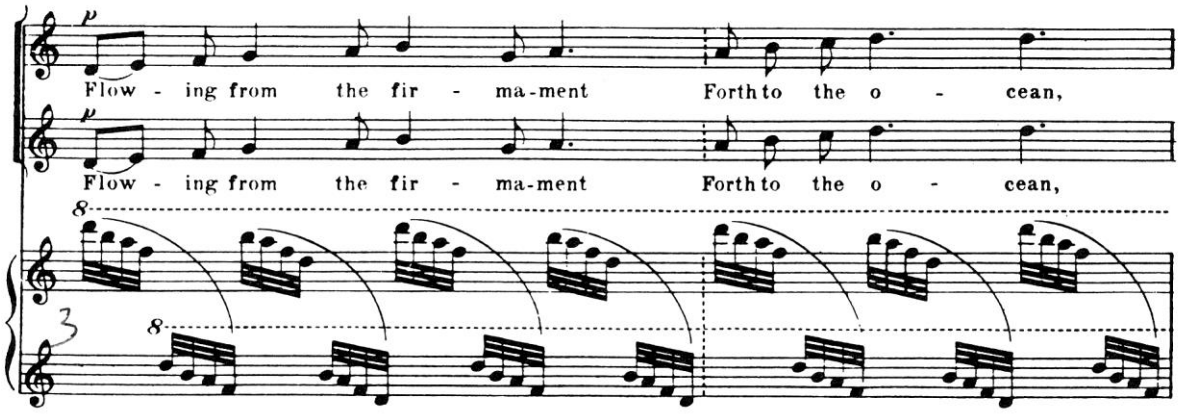
Przykł. 9. Bóg Varuna[9]

Holst wybierając ten tekst do grupy hymnów, w której zastosował harfę jako instrument akompaniujący, niewątpliwie kierował się retoryką instrumentacji. Wraz z szerszym zastosowaniem instrumentu w XIX wieku w orkiestrze, pewnego rodzaju brzmienia harfy weszły do kanonu ilustracji muzycznej i są identyfikowane jako zjawiska związane z wodą. Są to zwroty pasażowe poprzez cały ambitus instrumentu (np. C. Debussy - *Mała Suita*), pasaże „kaskadowe" (np. P. Czajkowski - *Jezioro Łabędzie*, O. Respighi - *Fontanny Rzymskie*), arpeggiowane akordy (A. Dworzak - *Rusałka*, B. Smetana - *Ma Vlast*), glissanda (C. Debussy „La Mer"). Literatura harfowa XIX wieku obfituje w utwory o znaczących tytułach typu *Kaskada* (A. Hasselmans), *Źródło* (A. Zabel, A. Hasselmans), *Strumyk* (H. Renie). Idiom ten funkcjonuje doskonale również dzisiaj, czego najprostszym przykładem może być zastosowanie harfy w muzyce filmowej.

Oczywiście należy podkreślić, że nie każde zastosowanie harfy w instrumentacji musi być interpretowane jako ilustracja szumu wody, niemniej jednak - jeśli kompozytor ma zamiar to zjawisko zilustrować - bez wątpienia sięgnie po harfę. Aby ukazać „oczyszczające wody płynące i spieszące z pomocą" Holst oparł akompaniament na szybkich kaskadowych pasażach w najwyższym rejestrze harfy. Rejestr ten wymusza niezwykle delikatną grę, która świetnie ilustruje płynącą wodę.

Wykonawca powinien dobrze wyważyć sposób grania tak, by zachowując delikatność i płynność pasaży, były one jednocześnie selektywne. Hymn ten jest jednym z pierwszych przykładów zastosowania podziału metrycznego nieregularnego i polimetryczności, bardzo chętnie stosowanych później przez Holsta. Głosy chóralne są zapisane w metrum 21/8, natomiast partia harfy w metrum 7/4. Zróżnicowanie metryczne wynika z rytmiki i rozłożenia akcentów tekstu i w efekcie jest dużą pomocą dla wykonawców, jednak zamazanie selektywności akompaniamentu przy tak nietypowym metrum może doprowadzić do zachwiania rytmicznego całości utworu.

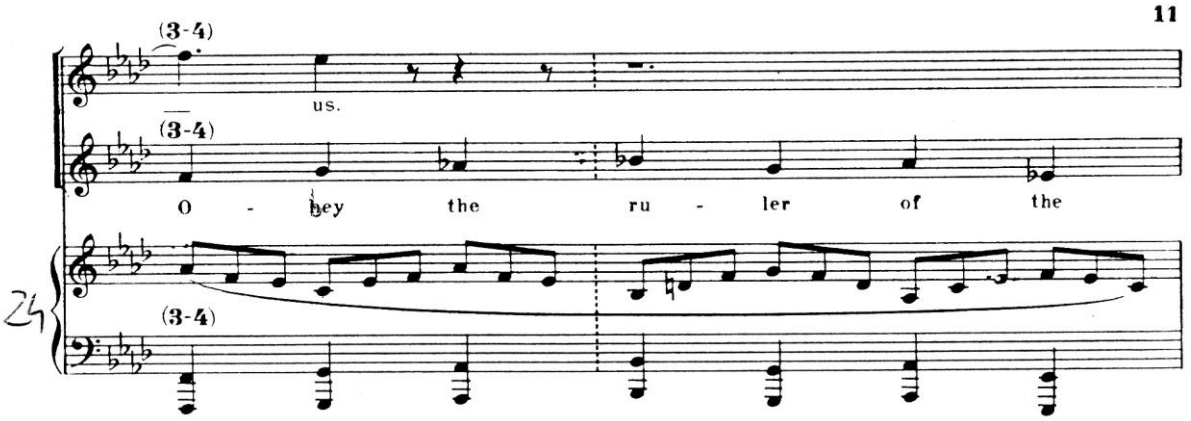
9 Il. za: http://en.wikipedia.org/wiki/Varuna, data dostępu: 15.07.2013.



Note: (4-3) denotes that each bar is divided into one of four beats followed by one of three: (3-4) denotes that the three beats come before the four.

Przykł. 10. *Hymn to the Waters,* t. 3. Kaskadowe pasaże w górnym rejestrze.

Harfa dialoguje z chórem odpowiadając "falami" pasaży na wezwania modlitewne. Rejestry chóru i instrumentu pierwotnie umieszczone w szerokim ambitusie stopniowo się zbliżają. W taktach 20-25 oktawy lewej ręki są wyraźnym wsparciem głosów altowych, podkreślającym tryb rozkazujący w przesłaniu tekstu:



Przykł. 11. *Hymn to the Waters,* t. 24.

Całość hymnu ma formę ABA. Zakończenie z *diminuendem possibile* sugeruje "odpłynięcie" narracji utworu w dal.

HYMN TO VENA

Vena comes born of light,
He drives the many colour'd clouds onward
Here, where the sunlight and the waters mingle
Our songs float up and caress the newborn infant
Vena comes.

The child of cloud and mist appearth on the ridge of the sky,
He shines on the summit of creation
The hosts proclaim the glory of our Common Father
Vena comes.
He hath come to the bosom of his beloved.
Smiling on him, she beareth him to highest heav'n.
With yearning heart On thee we gaze,

O goldwing'd messenger of mighty Gods.
Wise men see him in their libations
As the sacrifice mounts to the eternal heights, mingling with our solemn chant.

He stands erect in highest heav'n,
Clad in noble raiment, Arm'd with shining weapons,
Hurling light to the farthest region,
Rejoicing in his radiant spledour.

HYMN DO VENY

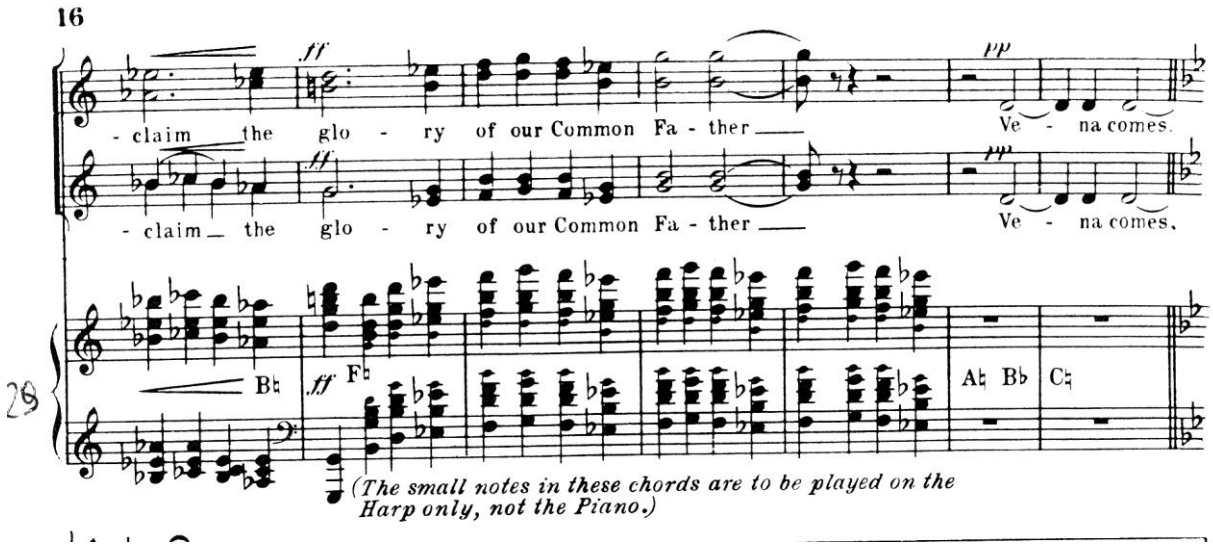
Vena przybywa zrodzony ze światła,
Prowadzi wielokolorowe chmury do przodu
Tu, gdzie światło słońca i wody mieszają się
Nasze pieśni płyną w górę i pieszczą nowonarodzone dziecko
Vena przybywa.

Dziecko chmury i mgły pojawia się na krańcach nieba,
lśni na szczycie stworzenia
Goście ogłaszają chwałę naszego Wspólnego Ojca
Vena przybywa.
Przybył na łono swej ukochanej.
Ona uśmiechając się do niego wiedzie go w najwyższe niebiosa.
Ze spragnionym sercem wpatrujemy się w ciebie,
O złotoskrzydły posłańcu mocnych bogów.
Człowiek mądry ujrzy go na ich ucztach,
kiedy poświęcenie wzrasta do nieskończonej wysokości mieszając się z naszym uroczystym śpiewem.

Stoi wyprostowany w najwyższych niebiosach,
Odziany w szlachetne promienie, uzbrojony w lśniącą broń,
Miotający światło w najdalsze zakątki,
Radując się w swej promiennej chwale.

Hymn ten nosi podtytuł *Słońce wschodzące poprzez mgłę*. Słuchając niezwykłej harmonii powoli opadających łamanych akordów w partii harfy trudno oprzeć się wrażeniu, że w ten właśnie sposób Holst zilustrował promienie słoneczne przebijające przez chmury. *Hymn to Vena* jest najbardziej zróżnicowaną częścią grupy trzeciej, prezentującą całą gamę emocji i kolorów związanych z przybyciem wzywanej Wenus (która w wierzeniach hinduistycznych jest okrutnym mężczyzną). Dla wykonawcy związanego z kręgiem kultury europejskiej tekst hymnu przenosi go w świat *Baśni tysiąca i jednej nocy*, przedstawiając władcę wielkiego, przytłaczającego swym przepychem, który przybywa, by słuchacza olśnić i oszołomić. Holst stara się to zilustrować zarówno w partii chóralnej, jak i w partii akompaniamentu.
Poprzednie hymny oscylowały w delikatnej dynamice pomiędzy *ppp* a *mf*. Hymn trzeci wprowadza zarówno w chórze jak i w harfie duże *crescendo*, aż do *ff*. Nasycone brzmienie durowych akordów partii harfy ilustruje potęgę i władzę, ową „lśniącą broń”. Część akordów posiada dwie wersje: dla harfisty i dla pianisty. Akordy przeznaczone dla harfy są szersze, posiadają więcej

dublowanych składników. Wykonując utwór autorka zdecydowała się jednak wykorzystać wersję fortepianową. Podyktowane to było następującymi względami: instrumenty, na których grano na początku XX wieku, były znacznie mniejsze (o ok. 15 cm) w porównaniu do instrumentów współczesnych, co skutkowało bliższym ustawieniem strun, a w efekcie możliwością objęcia szerszego akordu przez wykonawcę; mniejszy rozmiar instrumentu powodował, iż był on cichszy, użycie akordów o jak największej ilości składników było więc w pełni uzasadnione ze względów akustycznych. Autorka wykonywała *Hymny* na harfie firmy Lyon&Healy, model 30. Jest to duży instrument współczesny o mocnym i nośnym dźwięku. Wykonanie akordów wersji harfowej na tym instrumencie możliwe jest jedynie przez harfistę o wyjątkowo dużych dłoniach. Ponieważ wersja fortepianowa w pełni zachowuje harmonię, a nie było potrzeby wzmacniania brzmienia instrumentu uznałam, iż dla swobody wykonawcy możliwe jest użycie tej wersji.



Przykł. 12. *Hymn to Vena,* t. 29-33. Akordy wersji harfowej i fortepianowej; drobny druk nutowy przeznaczony jest wyłącznie dla harfy.

Na początku utworu Holst zamieścił uwagę, by wszystkie akordy grane były *secco,* a nie arpeggiowane, w typowy dla początku XX wieku sposób.[10] Autorka stosuje się do zalecenia kompozytora wszędzie poza wstępem do części środkowej hymnu, zaznaczając w ten sposób zmianę charakteru tekstu z władczego na liryczny. Fragment ten (*Andante con moto*) jest poprzedzony delikatną kadencją harfy podkreślającą erotyzm przedstawionej sceny, pojawia się tam bowiem „ukochana wiodąca w najwyższe niebiosa".
Całość hymnu kończy powrót bóstwa pełnego harmonii i mocy wyrażonych w warstwie muzycznej dynamiką i nasyceniem harmonicznym.

10 Arpeggio początkowo stosowane jako specjalny efekt kolorystyczny, stopniowo zaczęło dominować jako forma wykonywania akordu na harfie, szczególnie we francuskiej szkole harfowej niezwykle prężnie rozwijającej się na przełomie XIX i XX w. Np. pomimo, że C. Debussy nie zaznaczył arpeggiów w *Danse sacrée et danse profane* (1904), według tradycji wykonawczej gra się wszystkie akordy *arpeggio.* Holst świadomie więc umieścił uwagę, by w ten sposób akordów w *Hymnie do Veny* nie grać.

HYMN OF THE TRAVELLERS
The God invoked in this hymn is the Guide of travellers along the roads of this world and along that leading to the next.

Go thou on before us, Guide us on our way,

Mighty One.
Make our journey pleasant, Never let us stray.

Wonderworker hearken,
Come in thy splendour, come in thy mighty pow'r.

Trample on the wicked, All who would oppose,

Mighty One.
Drive away the robber, Drive away our foes.

Wonderworker hearken,
Come in thy splendour, come in thy mighty pow'r.
As we journey onward, Song to thee raise,
Mighty One.
Thou didst our fathers, Guard us all our days.

Wonderworker hearken,
Come in thy splendour, come in thy mighty pow'r.

Ah ah ah
Feed us and inspire us, Keep us thy care,
Mighty One.

Lead us past pursuers Unto meadows fair.

Wonderworker hearken,
Come in thy splendour, come in thy mighty pow'r.

HYMN PODRÓŻNYCH
Bóg wzywany w tym hymnie jest Przewodnikiem podróżnych po drogach tego świata i po tych wiodących ku następnemu.

Panie idź przed nami, Prowadź nas po naszej drodze,
O Wielki.
Uczyń naszą podróż miłą, Nigdy nie pozwól nam zbłądzić.

Cudotwórco usłysz,
Przybądź w swej chwale, przybądź w swej wielkiej mocy.

Rozgnieć złych, Wszystkich, którzy by się sprzeciwili,

O, Wielki.
Przegoń złodzieja, przegoń naszych nieprzyjaciół.
Cudotwórco usłysz,
Przybądź w swej chwale, przybądź w swej wielkiej mocy.
Gdy tak podróżujemy, Pieśń się ku Tobie wznosi, o Wielki.
Ty, który stworzyłeś naszych ojców, Strzeż nas przez wszystkie nasze dni.

Cudotwórco usłysz,
Przybądź w swej chwale, przybądź w swej wielkiej mocy.

Ah ah ah
Żyw nas i inspiruj nas, trzymaj nas pod twoją opieką, o Wielki.

Doprowadź nas na łąki szczęśliwe, dopomóż ujść przed naszymi prześladowcami.
Cudotwórco usłysz,
Przybądź w swej chwale, przybądź w swej wielkiej mocy.

W warstwie muzycznej hymn może być ilustracją karawany modlitewnej idącej przez pustynię: nadchodzącej, wznoszącej modły i oddalającej się. Zapisane w partii chóralnej melizmaty imitują wschodnie skale śpiewu, a harfa z ostinatowo powtarzanym rytmem i harmonią, opartą na czystych interwałach,

odgrywa rolę instrumentarium Dalekiego Wschodu.[11]
Wykonanie partii harfy czwartego hymnu jest pewnego rodzaju wyzwaniem dla harfisty gdyż wymaga grania tego samego, niewygodnego układu palcowania prawą ręką przez cały czas trwania części, jest to więc wyzwanie „kondycyjne". Aby wykonawcy ułatwić zadanie autorka proponuje podążanie za napięciem budowanym przez chór poprzez stopniowanie dynamiki *p-mf-f-mf-p* i zaproponowanie zespołowi wydłużenia fermat zaznaczonych przez Kompozytora. Fermaty te przypadają każdorazowo na słowo *splendour* (chwała) podkreślenie ich jest więc zgodne z ową „olśniewającą boskością", która we wszystkich tekstach hymnów dominuje.
Harmonia zastosowana przez kompozytora we wszystkich hymnach tej grupy mieści się w rozszerzonym systemie dur-moll, skale są skalami europejskimi, lecz zastosowanymi w taki sposób, aby - jak to napisał jeden z krytyków w „Musical Times" - „stworzyć wrażenie Wschodu ze zdrowej perspektywy człowieka Zachodu."[12]

11 Po pierwszym wykonaniu grupy trzeciej Holst włączył *Hymn of the Travellers* do swej opery sanskryckiej *„Sàvitri"* jako uwerturę.
12 "Musical Times": „Sound, firm impressions of the East from a sane Western perspective"; [za:] *Choral Hymns from the Rig Veda,* wyd. Stainer & Bell, London 1922.

ROZDZIAŁ IV

BENJAMIN BRITTEN.
SYLWETKA KOMPOZYTORA I ZARYS TWÓRCZOŚCI

Edward Benjamin Britten urodził się 22 listopada 1913 roku w Lowestoft (hrabstwo Suffolk we wschodniej Anglii) jako najmłodszy syn miejscowego dentysty Roberta Brittena i Edith Hockey.[1] Podstaw muzyki uczyła go matka będąca pianistką i śpiewaczką - amatorką oraz prywatni nauczyciele fortepianu a także altówki. Od 14 roku życia pobierał lekcje kompozycji u Franka Bridge'a. W wieku 17 lat uzyskał stypendium, dzięki któremu rozpoczął studia w Royal College of Music pod kierunkiem Johna Irelanda.

W 1934 roku przedstawił cykl pieśni bożonarodzeniowych na chór *a capella The Boy is born* i od tego momentu jego kariera kompozytorska potoczyła się błyskawicznie. Rozpoczął współpracę z przemysłem filmowym, równocześnie budząc coraz większe zainteresowanie publiczności swoimi utworami orkiestrowymi. Z kolei Pieśni *Our Hunting Fathers*, wykonane po raz pierwszy w 1936 roku, wywołały mnóstwo polemik zarówno oryginalnym stylem jak i otwartym sprzeciwem wobec mordowania zwierząt.

W 1937 roku dzięki spadkowi po matce stał się właścicielem nadmorskiej posiadłości niedaleko Aldeburgh. Okolica ta stała się dla niego życiową przystanią, miejscem do którego wracał; tam też powstały kolejne dzieła. Początkowo były to utwory o zdecydowanie pacyfistycznym wydźwięku (np. znakomita *Sinfonia da Requiem,* zamówiona (paradoksalnie) przez cesarza Hirohito). Tuż przed wybuchem II Wojny Światowej Britten wyjechał za ocean, jednak zamierzona krótka podróż zamieniła się w kilkuletni pobyt. Wraz ze światowej sławy śpiewakiem Peterem Pearsem osiedlił się na Long Island u wschodniego wybrzeża Stanów Zjednoczonych. W Ameryce powstało wiele znakomitych dzieł Kompozytora, takich jak Koncert skrzypcowy op. 15, pierwsze dzieło sceniczne - operetka *Paul Bunyan*, dokończona została również *Sinfonia da Requiem*.

W tym okresie zaczęto w Wielkiej Brytanii atakować Brittena, znanego ze swych pacyfistycznych przekonań, ogłaszając bojkot jego utworów (powodem było uchylanie się od służby wojskowej). Kompozytor postanowił wrócić do Europy w 1942 roku. Po zejściu na ląd natychmiast zarejestrował się jako przeciwnik służby wojskowej i zgłosił się do służby zastępczej. Pomagał w ewakuacjach, był

---

[1] Niniejszy rozdział opracowano na podstawie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* wyd. 2, t. IV, hasło *Britten,* s.364 oraz A. Tuchowski, *Benjamin Britten: twórca, dzieło, epoka*, wyd. Musica Iagiellonica, Kraków 1994, s. 62-100, 187-203, 217, 237-340.

wysyłany na wieś jako członek korpusów stanowiących wsparcie dla rolników, czy kierowanych do gaszenia pożarów. Pod koniec wojny atmosfera wokół Brittena zrobiła się bardziej sprzyjająca w efekcie czego mógł rozpocząć podróże z licznymi recitalami, w tym również dla armii.
W czasie podróży powrotnej ze Stanów powstała pierwsza kompozycja z eksponowaną solową partią harfy. *A Ceremony of Carols op. 28* jest zbiorem kolęd staroangielskich na trzygłosowy chór żeński lub dziecięcy z akompaniamentem harfy. *Ceremony* należy obecnie do absolutnej klasyki utworów wokalno-harfowych. Britten sięgnął jedynie do tekstów kolęd, natomiast strona muzyczna *Ceremony* jest warstwą całkowicie nowatorską.
W 1944 kompozytor rozpoczął pracę nad operą *Peter Grimes*, którą uznano później za najważniejsze dzieło operowe od czasów Haendla. Ranga utworu była tak wielka, że „błędy pacyfizmu" Kompozytora zostały puszczone w niepamięć. Dla samego Brittena był to kamień milowy w jego karierze kompozytorskiej.
W tym czasie, krótko po zakończeniu wojny, Britten założył English Opera Group. Dla tego kameralnego zespołu skomponował szereg oper kameralnych na mały skład wykonawczy. Doprowadziło to w efekcie do stworzenia odbywającego się do dziś festiwalu w Aldeburgh. Kompozytor był jego duszą, organizował koncerty, sprowadzał najznakomitszych artystów. Wraz z Imogen Holst wprowadził festiwal na wyżyny, wykazując niezwykły talent menedżerski. Jednocześnie intensywnie pracował, komponując kolejne dzieła sceniczne.
Z okazji uroczystości koronacyjnych królowej Elżbiety II Britten skomponował pełną rozmachu operę *Gloriana* (1953), czym zasłużył na zaszczyt zaproszenia go do pałacu Buckingham przed oblicze monarchini. W efekcie młody, niespełna 40-letni twórca stał się poważanym autorytetem muzycznym. Uznanie i sława uczyniły go człowiekiem zamożnym, co pozwoliło Brittenowi podróżować do egzotycznych miejsc. Nie tylko zwiedzał i wypoczywał, ale tworzył też kompozycje inspirowane kulturą muzyczną Azji. W tym czasie ukończył jeden z najbardziej znanych utworów - *War Requiem,* napisane z okazji konsekracji odbudowanej katedry w Coventry.
Po ukończeniu 50 roku życia Britten aktywnie zajął się dyrygenturą, prowadził prawykonania swych utworów, podejmował również pierwsze prezentacje utworów innych wybitnych kompozytorów, zwłaszcza Szostakowicza (z którym był zaprzyjaźniony i który dedykował Brittenowi swoją XIV Symfonię). Wytężona praca Kompozytora, który pracując twórczo zajmował się jeszcze dyrygowaniem oraz organizacją festiwalu, nie pozostała bez wpływu na jego zdrowie. W ostatnich latach życia cierpiał na coraz poważniejsze schorzenia serca. Zmarł 4 grudnia 1976 roku.

Britten chętnie komponował utwory instrumentalne dla swych przyjaciół, wśród których byli m.in.: wiolonczelista Mścisław Rostropowicz, śpiewaczka Galina Wiszniewskaja, gitarzysta Julian Bream i harfista Osian Ellis. Wszystkie utwory skomponowane dla tych wykonawców weszły do kanonu koncertowego.
W 1959 Osian Ellis, grając partię harfy w *Ceremony of Carols* w Westminster Abbey, nie wiedział, że przysłuchuje się mu sam Kompozytor. Podczas spotkania po koncercie Britten zaproponował Ellisowi wzięcie udziału w koncercie w Aldeburgh w kolejnym roku. Pojawienie się Harfisty na festiwalu było

wielkim sukcesem, brzemiennym w skutkach dla literatury harfowej: w latach 1960-1969 Britten umieszczał harfę w swych utworach z myślą o Osianie Ellisie. Były to partie harfy w: *A Midsummer Night's Dream* (*Sen Nocy Letniej*), *War Requiem* i w trzech religijnych przypowieściach (*Church Parables*): *Curlew River* (*Rzeka Krzyczących Ptaków)*, *The Burning Fiery Furnace* (*Młodzieńcy w piecu ognistym*) oraz *The Prodigal Son* (*Syn Marnotrawny*). Również dla Ellisa powstała w 1969 *Harp Suite* (op. 83), jedyny utwór Brittena na harfę solo. Było to związane z nowym cyklem programowym festiwalu w Aldeburgh, nazwanym *Artist's Choice* (*Wybór artysty*). Według twierdzenia Ellisa[2], Britten podsunął mu pośrednio własną osobę jako kompozytora, który miałby napisać utwór na harfę solo na potrzeby Festiwalu. W efekcie tej sugestii, *Suita harfowa* powstała przy ścisłej współpracy Brittena i Ellisa. Ten ostatni uporczywie odrzucał wszystkie proponowane pianistyczne efekty, dzięki czemu Britten wprowadził do partytury szereg nowych rozwiązań fakturalnych i brzmieniowych, charakterystycznych dla harfy.

Pod koniec życia Kompozytora, gdy po operacji serca w 1973 roku Britten ze względu na częściowy paraliż nie mógł już akompaniować Pearsowi, zdarzało się że harfa zastępowała fortepian w partyturze, a Britten prosił, by Ellis zastępował go podczas tournée koncertowych w Europie i Ameryce Północnej. Dla Pearsa i Ellisa powstały m.in.: *Canticle V: The Death of St Narcissus* op. 89*; A Birthday Hansel* op. 92*;* i *Eight Folk Song Arrangements.* Należy podkreślić, iż niezależnie od niewątpliwego wpływu Ellisa na powstawanie kompozycji, Britten i tak zawsze lubił brzmienie harfy i już znacznie wcześniej umieszczał ją chętnie w swych (nawet kameralnych) partyturach; najbardziej znanymi przykładami są tu: *A Ceremony of Carols*, *Nocturne* i wariacja harfowa w *The Young Persons Guide to the Orchestra.*

[2] B. Poeschl-Edrich, *Osian Ellis on Benjamin Britten's Suite for Harp, American Harp Journal*, t. 22, nr 4, 2009.

ROZDZIAŁ V

B. BRITTEN, *A BIRTHDAY HANSEL* op. 92 – cykl pieśni na głos wysoki i harfę do słów Roberta Burnsa. Opis utworu wraz z rozwiązaniami zastosowanymi podczas wykonywania dzieła artystycznego

Cykl pieśni na głos wysoki i harfę *A Birthday Hansel* op. 92, powstał w 1975 roku[1] na zamówienie królowej Elżbiety II jako prezent z okazji 75 urodzin Królowej-Matki (*hansel* to szkockie słowo oznaczające prezent powitalny lub koszyk pełen łakoci). Premiera odbyła się w styczniu 1976 roku. Wykonawcami byli oczywiście Peter Pears i Osian Ellis.

Peter Pears i Osian Ellis

Składając ukłon Królowej-Matce, która wychowana została w Szkocji i przez społeczeństwo postrzegana była jako „Szkotka", Britten sięgnął po poezję Roberta Burnsa[2]. Teksty nie są jednak śpiewane w oryginalnej wersji językowej, czyli po szkocku, lecz w mieszanym dialekcie szkocko-angielskim. Wzorując się na charakterystycznych związkach tradycyjnego szkockiego folku i muzyki tanecznej, Britten buduje odpowiednio „celtycką" atmosferę, choć materiał muzyczny jest całkowicie oryginalny. Szczególnie *Afton Water* i *The Winter* posiadają bezpośredniość wypowiedzi przypominającą tzw. *folksong*.

W całości cyklu usłyszeć można wyraźny związek z muzyką operową, której Britten był jednym z najważniejszych dwudziestowiecznych przedstawicieli.

1 W 1978 roku Colin Matthews dokonał transkrypcji czterech pieśni na głos i fortepian. Zgodnie z wolą kompozytora zostały opublikowane oddzielnie jako *Four Burns Songs*.

2 Robert Burns (1759-1796) – najwybitniejszy narodowy poeta szkocki, prekursor romantyzmu. Większość z jego wierszy opiewających uroki prostego życia i szczęście rodzinne napisana została w języku szkockim.

Siedem wierszy Burnsa to siedem małych scen oscylujących pomiędzy groteską (*Wee Willie*), patosem (*Birthday Song*), a dramatem (*My Hoggie*); Kompozytor przewidział wykonanie wszystkich siedmiu części *attaca*. Mocno schromatyzowana partia harfy zawiera znacznie więcej dramaturgii niż prosty akompaniament do głosu solowego, wykorzystując szeroką gamę rozwiązań i efektów kolorystycznych, jak również stanowi łącznik pomiędzy częściami. Partia wokalna posiada często recytatywny charakter, czyniąc tym samym harfę odpowiedzialną za przekazanie opowieści i emocji zawartych w warstwie poetyckiej.

Wykonanie *A Birthday Hansel* dla celów niniejszej pracy było pierwszym wykonaniem utworu na terenie Polski. Cykl rozpoczyna ***Birthday Song***, będąca zarazem dedykacją całego utworu. Britten dokonał adaptacji poprzez drobne korekty burnsowskiego tekstu *To John Maxwell, Esq., of Terraughty, on his birthday.* Jest to rodzaj toastu z życzeniami dla ukochanego naczelnika klanu, którym w tym przypadku jest Królowa Matka. Część I cyklu nawiązuje do wspomnianej w rozdziale I roli barda klanowego, sławiącego swego władcę przy dźwiękach harfy. Owym bardem jest zarówno Robert Burns uznawany za jednego z największych poetów Szkocji, jak i sam Britten cieszący się już wtedy sławą i uznaniem największego kompozytora brytyjskiego od czasów Purcella.

BIRTHDAY SONG

Health to our well-lo'ed Hielan Chief!
Health, ay unsour'd by care or grief:
Inspir'd, I turn'd Fate's sibyl leaf,
This natal morn,
I see thy life is stuff o' prief,
Scarce quite half-worn.

All hail, auld birkie! Lord be near ye,
And then the Deil, he daurna steer ye:
Your friends ay love, your faes ay fear ye;
For me, shame fa' me,
If neist my heart I dinna wear ye,
While Burns they ca' me.

PIEŚŃ URODZINOWA

Zdrowie naszego drogiego Naczelnika Klanu!
Zdrowie, nie niszczone przez troski i smutki.
Zaciekawiony, przewróciłem strony księgi
Losu
Tego urodzinowego poranka,
I widzę, że twe życie jest jak płaszcz
z najlepszego materiału,
Prawie nie znoszone.

Chwała ci, stary druhu! Niech Pan przy tobie będzie,
A wtedy diabeł nie odważy się cię niepokoić:
Niech przyjaciele cię zawsze kochają
a wrogowie się boją;
Co do mnie, niech wstyd na mnie padnie,
Jeżeli nie trzymam cię w sercu,
Póki zwą mnie Burns.

Tłum. I. Czubek-Davidson[3]

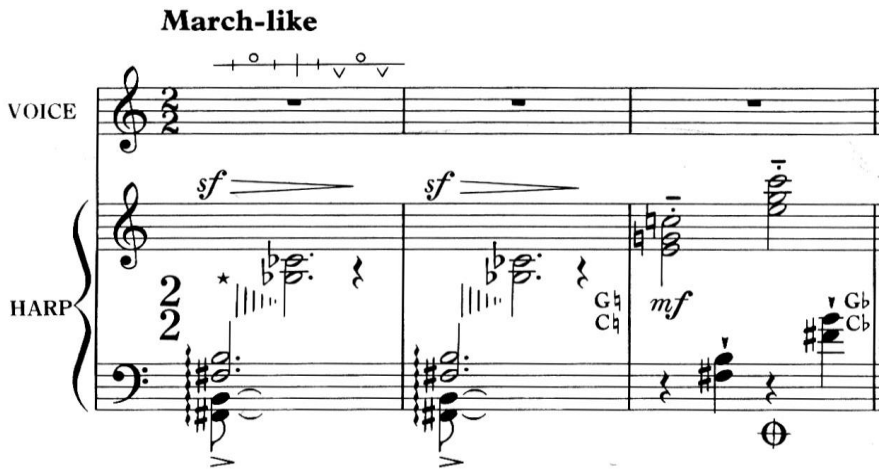
3 Wszystkie przedstawione wiersze Burnsa są tłumaczone przez autorkę niniejszej pracy.

Przykł. 13. Scena przedstawiająca barda-poetę klanowego i harfistę klanowego występujących podczas uczty naczelnika klanu[4].

Harfa rozpoczyna utwór tremolem imitującym werbel (snare drum), skupiającym uwagę słuchaczy od początku utworu. Skojarzenie tremola z instrumentami perkusyjnymi wsparte jest zamieszczonym określeniem tempa/charakteru *March-like* (marszowo). Aby uzyskać efekt tremola bardziej zagęszczonego, podczas nagrywania dzieła artystycznego zastosowano dodatkowe zdwojenia enharmoniczne, których Britten nie uwzględnia w swoim tekście. Zagranie w tym miejscu ośmiu dźwięków zamiast czterech ułatwia również osiągnięcie wymaganej przez kompozytora dynamiki *sf* bez niepotrzebnego forsowania dźwięku:

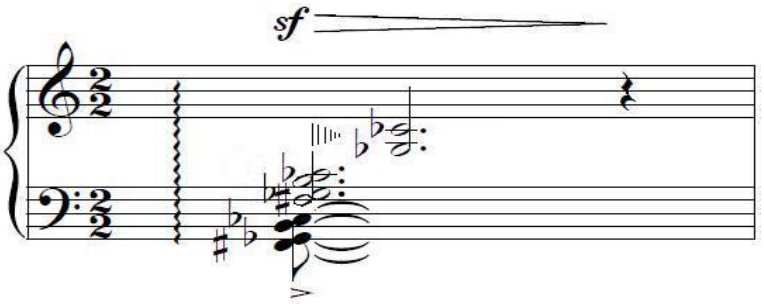
Przykł. 14. *Birthday Song*, t. 1-3[5],

oryginalny zapis:

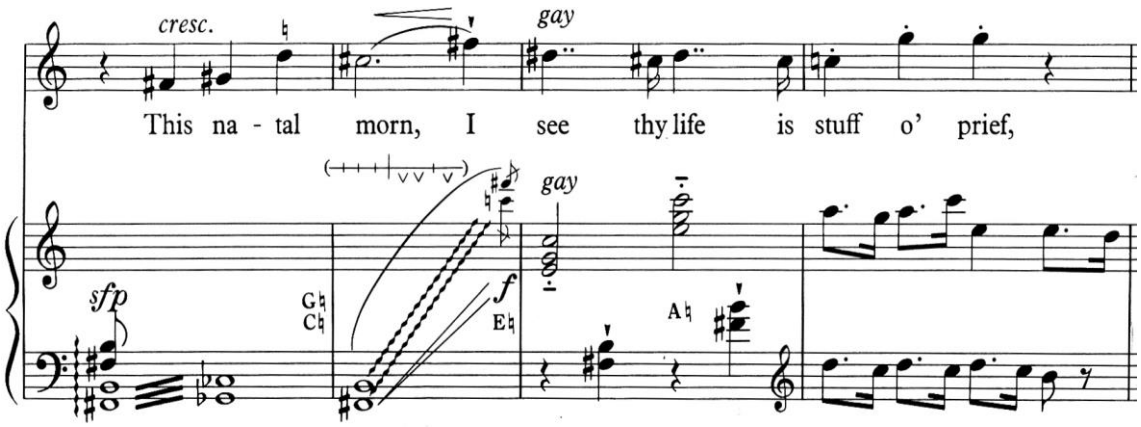


4 Il. za: Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, po s. 478.
5 Wszystkie takty liczone są łącznie ze wstępami do pieśni.

oraz wykonanie:



W dalszym przebiegu harfa wprowadza rytm punktowany – typowy dla muzyki szkockiej, który wielokrotnie pojawi się w całym utworze w akompaniamencie i w partii solisty. Aby podkreślić szkockość charakteru rytm ten wykonywany jest z tendencją przepunktowania, tak jak ma to miejsce w muzyce granej na clarsach.

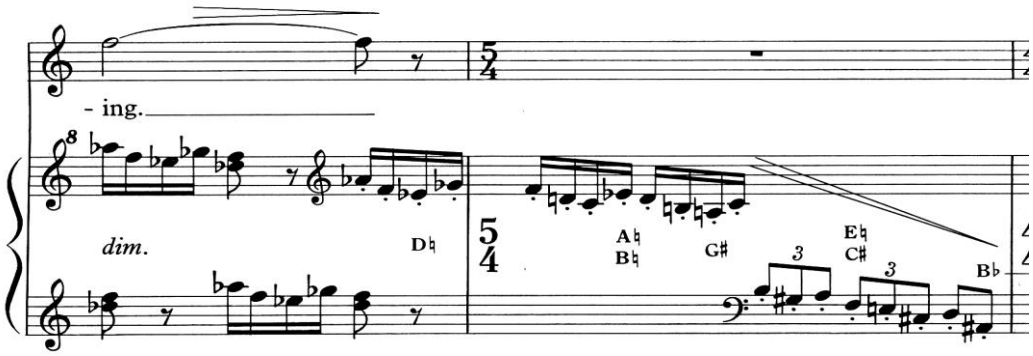


Przykł. 15. *Birthday Song*, t.17-20.

Zupełnie odmienna w charakterze jest pieśń ***My Early Walk***.
Sugerowane przez kompozytora tempo to *slow and casual,* czyli wolno i rubato (bardziej: przypadkowo). Ze względu na znaczne schromatyzowanie partii, a co za tym idzie – konieczność bardzo intensywnej pedalizacji w harfie, owo rubato jest jak najbardziej wskazane, by unikać pobrzęków pedałowych, musi być jednak uzasadnione interpretacyjnie, co starano się ukazać podczas wykonania utworu.

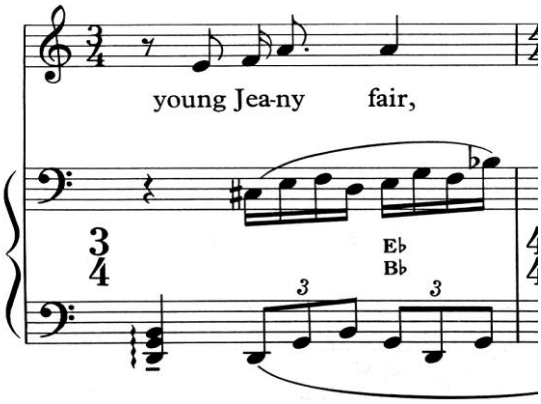
.

Przykł. 16. *My Early Walk*, t. 29-30.



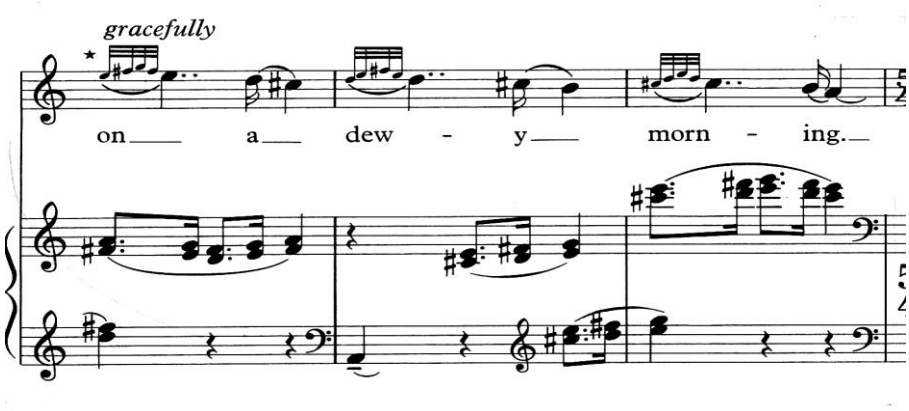
Częste zestawianie rytmów dwudzielnych i trójdzielnych, wzajemna dysonansowość partii solisty i akompaniamentu sugeruje podwójne znaczenie scenki opisującej małego ptaszka ukrytego w gnieździe, otoczonego pączkami róży[6]. Fragmenty te wymagają szczególnego wyczucia pulsu i frazowania pomiędzy solistą a wykonawcą partii harfy.

Przykł. 17. *My Early Walk,*
rytm szesnastek na triole razem z dysonującą partią solisty, t. 32.



W całości części, stosując dynamikę na poziomie *p* i *pp* oraz ciepłe współbrzmienia tercjowe w partii harfy Britten stwarza niezwykle intymną atmosferę. Aby oddać piękno poranka kompozytor sięga w głosie solowym do techniki *canto fiorito*[7] („ośpiewywania" dźwięków), podkreślając słodycz słów *dewy, morning, scents, early, beauteous, bless.*

Przykł. 18. *My Early Walk,*
*canto fiorit*o, t. 13-15.



6 Owym "pączkiem róży" była dwunastoletnia panna Jenny Cruikshank z Edynburga, u której ojca Burns zatrzymał się podczas swojej podróży po Szkocji. Pozostał tam czas dłuższy lecząc złamaną nogę, a Jenny umilała mu czas śpiewaniem pieśni, akompaniując sobie na klawesynie. Słynny szkocki Don Juan był z wzajemnością oczarowany wrażliwą panną, lecz wyraził to (wg posiadanych przez biografów informacji) jedynie darowując jej piękne wiersze.

7 Technika *canto fiorito,* wzięta wprost z bel canta, została zastosowana przez kompozytora wielokrotnie w jego operach, na szczególną uwagę zasługuje partia Oberona w *Śnie nocy letniej*.

MY EARLY WALK
A Rose-bud by my early walk,
Adown a corn-enclosed bawk,
Sae gently bent its thorny stalk,
All on a dewy morning.
Ere twice the shades o' dawn are fled,
In a' its crimson glory spread,
And drooping rich the dewy head,
It scents the early morning.

Within the bush her covert nest
A little linnet fondly prest;
The dew sat chilly on her breast,
Sae early in the morning.
She soon shall see her tender brood,
The pride, the pleasure o' the wood,
Amang the fresh green leaves bedew'd,
Awake the early morning.

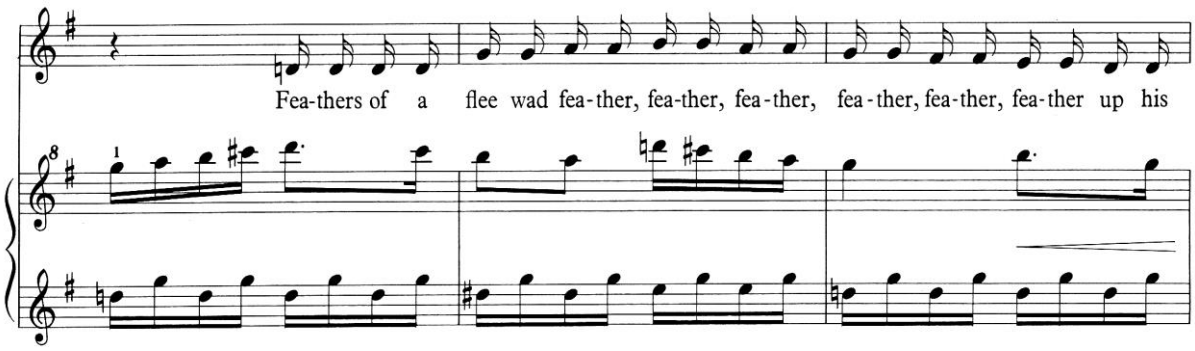
So thou, dear bird, young Jeany fair,
On trembling string or vocal air,
Shall sweetly pay the tender care
That tents thy early morning.
So thou, sweet Rose-bud, young and gay,
Shalt beauteous blaze upon the day,
And bless the parent's evening ray
That watch'd thy early morning.

PORANNY SPACER
Podczas mojego porannego spaceru,
idąc poprzez pole otoczone kukurydzą, pączek
róży delikatnie przechylił się na swej ciernistej
łodydze,
wszystko to o poranku pełnym rosy.
Dwa razy świt się odmienił
w swej czerwieni chwalebnej
I zginając główki (kwiatów) pełne rosy
nadaje zapach porankowi.
W gniazdku ukrytym w krzaku
chowa się mała samiczka dzwońca;
Rosa osiadła chłodem na jej piersi
o wczesnym poranku.
Wkrótce zobaczy swe słodkie dzieci,
dumę i radość lasu,
pomiędzy świeżymi zielonymi liśćmi okrytymi
rosą, zbudzonymi o wczesnym poranku.

Więc ty, drogi ptaszku, młoda śliczna Jeany,
Drżącą struną lub wokalizą,
słodko zapłać za troskę,
która chroni twój wczesny poranek.
A ty słodki pączku róży, młody i radosny,
Rozsyłaj piękny promień przez dzień,
I błogosław wieczorne promienie rodziców,
którzy strzegli twego poranka.

Część ***Wee Willie*** to żartobliwy opis wiejskiego eleganta, zarówno w sferze tekstu jak i muzyki. Partia harfy przypomina melodię z pozytywki, utrzymaną w wysokim rejestrze, wychodzącą ponad skalę solisty. Wyraźna tonalność tej części tworzy duży kontrast wobec poprzedniej oraz następnej pieśni. Szesnastkowa figuracja a' la bas Albertiego (w sopranie – ze względu na rejestr) współgra z grami słownymi w partii solisty (szesnastkowe repetowanie słowa *feather*); samo słowo „piórko" sugeruje też niezbędną lekkość wykonawcom.

Przykł. 19. *Wee Willie*, t. 33-35.



WEE WILLIE

Wee Willie Gray, and his leather wallet,
Peel a willow wand to be him boots and jacket;
The rose upon the breir will be him trews an' doublet,
The rose upon the breir will be him trews an' doublet,
Wee Willie Gray, and his leather wallet,
Twice a lily-flower will be him sark and cravat;
Feathers of a flee wad feather up his bonnet,
Feathers of a flee wad feather up his bonnet

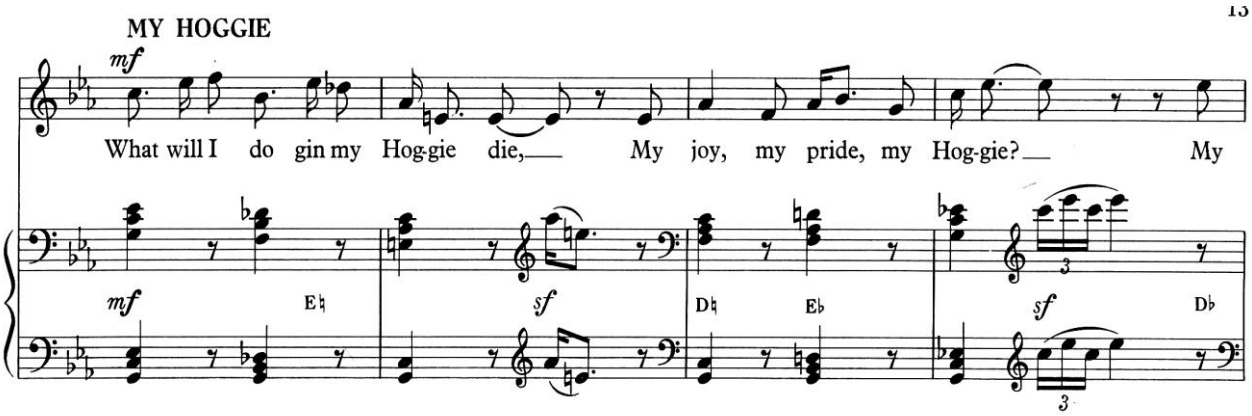
MAŁY WILLIE

Mały Willie Gray i jego skórzana sakiewka,
Kora z wierzbowej gałązki na jego butach i kurtce;
Róża na krzaku jest mu spodniami i żakietem,
Róża na krzaku jest mu spodniami i żakietem,

Mały Willie Gray i jego skórzana sakiewka,
Podwójny kwiat lilii będzie mu koszulą i krawatem;

Piórka muchy starczyły by do dekoracji jego kapelusza,
Piórka muchy starczyły by do dekoracji jego kapelusza

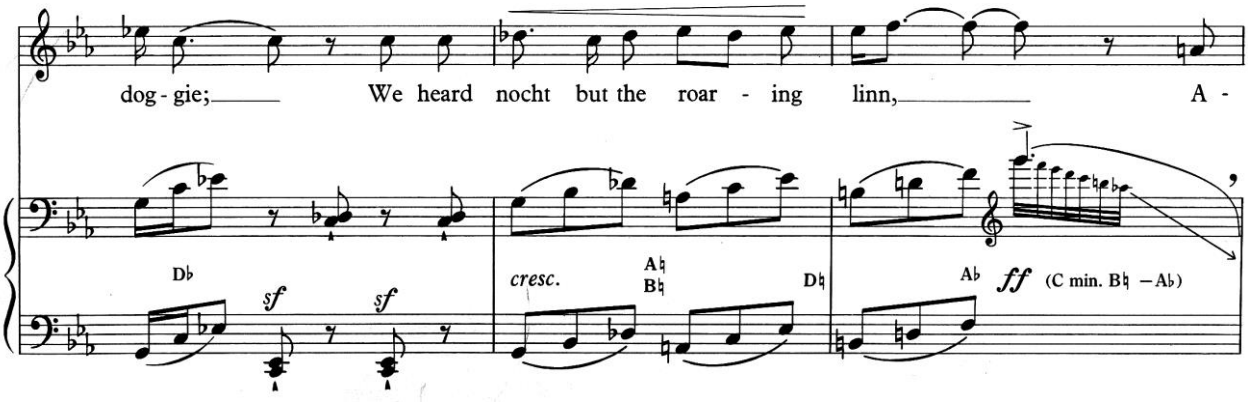
Ośmiotaktowym, mocno schromatyzowanym łącznikiem Britten łączy tę burleskę z pieśnią o zgoła odmiennym charakterze.
Pieśń ***My Hoggie*** jest formą pozornie dramatycznego lamentu, bardzo charakterystycznego dla muzyki celtyckiej, zwłaszcza szkockiej. Wspomniany wcześniej rytm punktowany, w tym wypadku lombardzki, stosowany jest bardzo często, zarówno w partii solisty, jak i harfisty (np. w takcie 4). Zdaniem autorki, wykonując tę część należy go bardzo wyraźnie podkreślać (wg oryginalnej terminologii: *tachem*, czyli *scotish snap*), z akcentem na pierwszą, krótszą wartość grupy rytmicznej.



Przykł. 20. *My Hoggie*, t. 3-6.

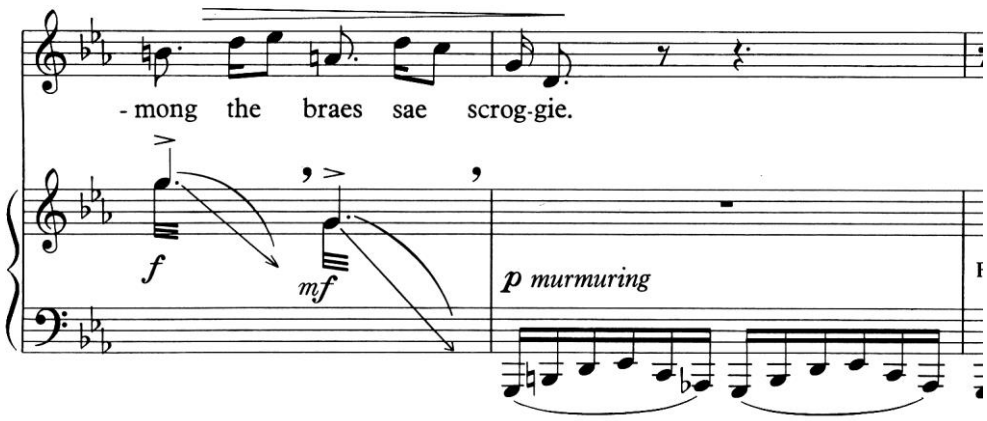
Britten stosuje również wariację tego rytmu (partia harfy t.6), co jest analogią do niezwykle starej i poważanej formy muzyki szkockiej – *pibrochu*. Określenie agogiki *Agitated but not fast* (w sposób ożywiony, lecz nie szybko) znacznie ułatwia wykonawcom znalezienie odpowiedniej artykulacji.

Poza nawiązaniami do muzyki szkockiej Britten stosuje wyjątkową ilustracyjność w partii harfy, równoległą do prezentowanego tekstu. W takcie 16 wyraźnie słyszymy szczekanie psa, o którym śpiewa solista,



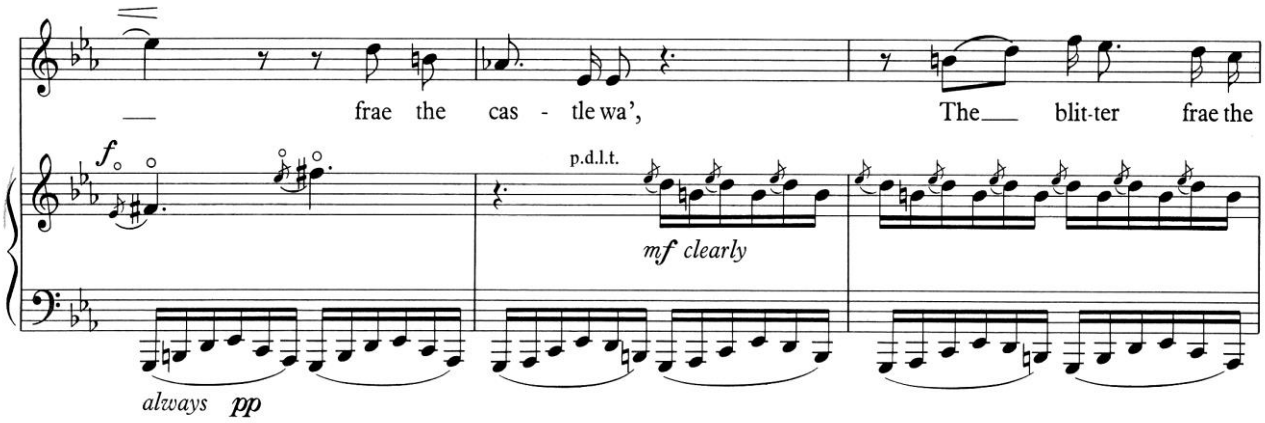
Przykł. 21. *My Hoggie*, t. 16-18.

natomiast w kolejnych taktach (18-20) usłyszeć można wodospad i szum strumienia:



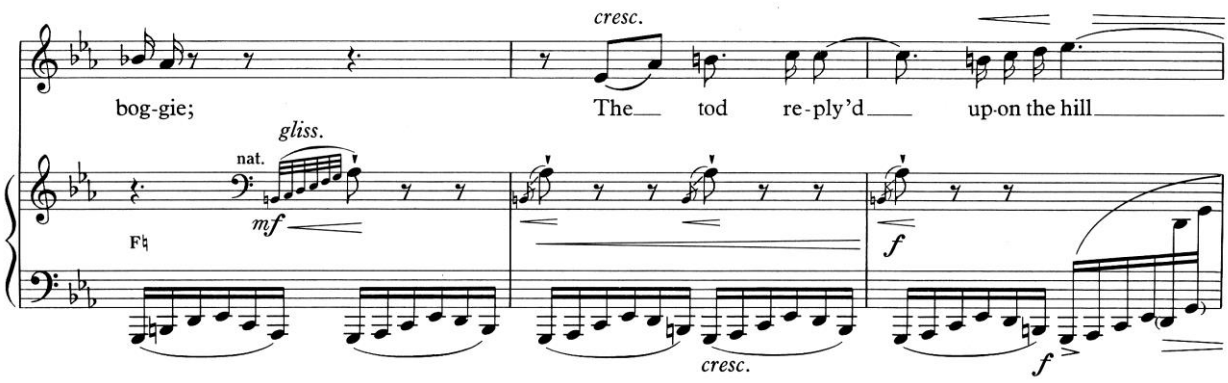
Przykł. 22. *My Hoggie*, t. 19-20.

rozpaczliwy krzyk sowy i bekasa:



Przykł. 23. *My Hoggie*, t. 22-24.

i warczenie lisa.



Przykł. 24. *My Hoggie*, t. 25-27.

W całym tym fragmencie kompozytor buduje atmosferę narastającego, irracjonalnego strachu, wywołanego nocnymi siłami przyrody[8]. Jeśli jednak uświadomimy sobie obiekt tego dramatu – jagnię – cały dramatyzm wydaje się dość komiczny i świadczy o dużym poczuciu humoru, zarówno poety jak i kompozytora. Zdaniem autorki, przerysowując niektóre elementy muzyczne utworu, wykonawcy również mogą się tym humorem wykazać.

MY HOGGIE

What will I do gin my Hoggie die?
My joy, my pride, my Hoggie!
My only beast, I had nae mae,
And vow but I was vogie!

The lee-lang night we watch'd the fauld,
Me and my faithfu' doggie;
We heard nocht but the roaring linn,
Amang the braes sae scroggie.

But the houlet cry'd frau the castle wa',
The blitter frae the boggie;
The tod reply'd upon the hill,
I trembled for my Hoggie.

When day did daw, and cocks did craw,
The morning it was foggie;
An unco tyke, lap o'er the dyke,
And maist has kill'd my Hoggie!

MOJE JAGNIĘ

Co uczynię, gdy moje jagnię umrze?
Moja radość, moja duma, moje jagnię!
Moje jedyne zwierzę, innego nie mam,
i zapewniam, że jestem z niego dumny!

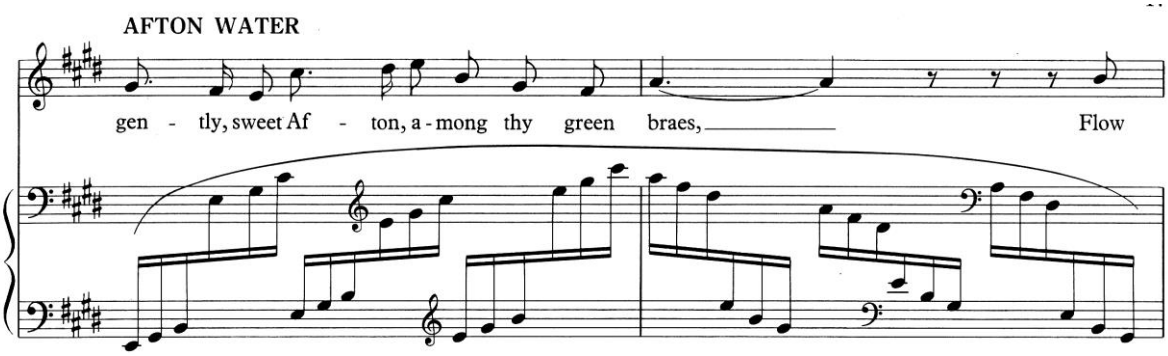
W długą noc strzegliśmy zagrody,
ja i mój wierny pies;
Słyszeliśmy tylko wodospad
pomiędzy ciernistymi wzgórzami.

Sowa krzyknęła z murów zamku,
Bekas odpowiedział z bagna,
Lis odpowiedział zza wzgórza,
drżałem o moje jagnię.

Kiedy dzień wstawał i koguty piały,
poranek był mglisty;
szaleniec przeskoczył przez mur,
I prawie zabił moje jagnię!

8 Po raz kolejny odnaleźć tu można ten element, bardzo często spotykany w utworach scenicznych Brittena, np. w operze *Peter Grimes.*

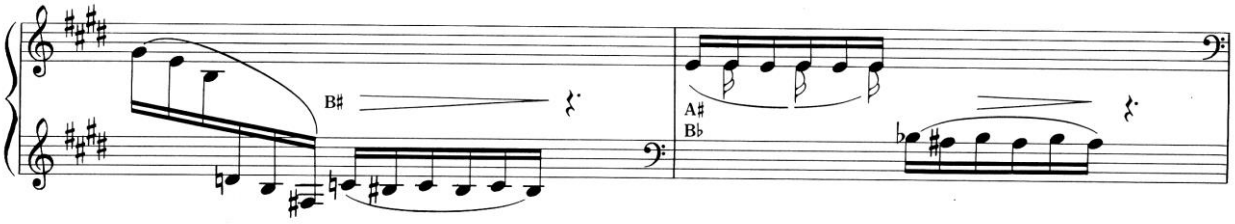
Po tym dramatycznym, typowo szkockim lamencie Britten umieszcza dwie niezwykle liryczne pieśni. Pierwsza z nich, ***Afton Water***, to jedna z ulubionych szkockich piosenek. Partia harfy oparta jest tu na tej samej retoryce instrumentacji, o której wspomniano omawiając *Hymn to the Waters* Gustava Holsta. Jakiż inny instrument może lepiej opisać jeden z najpiękniejszych potoków Szkocji?
W pieśni tej partia harfy płynie niejako niezależnie od liryki tekstu, szeroko rozłożone pasaże ilustrują szum i migotanie wody.



Przykł. 25. *Afton Water,* t. 6-7.

Podczas rejestracji dzieła artystycznego autorka starała się wykonać tę partię jak najbardziej romantycznie. Szczególną uwagę zwróciłam na zakończenie tej pieśni, by odpowiednio klarowną artykulacją oddać odpływanie wód strumienia. Britten stosuje tu repetycje enharmoniczne (np.c-his, b-ais), ilustrujące migotanie światła na wodzie, należy więc tak dobrać palcowanie, by żaden z dźwięków nie wybijał się, a jednocześnie – by nie zlewały się one w jedną długą wartość.

Przykł. 26. *Afton Water,* t. 42-43.



SWEET AFTON

Flow gently, sweet Afton! amang thy green braes,
Flow gently, I'll sing thee a song in thy praise;
My Mary's asleep by thy murmuring stream,
Flow gently, sweet Afton, disturb not her dream.

Thou stockdove whose echo resounds thro' the glen,

WODY AFTON

Płyń delikatnie, słodka Afton, pomiędzy
twymi zielonymi wzgórzami,
Płyń delikatnie, zaśpiewam ci piosenkę ku
twej chwale;
Moja Mary śpi przy twym szemrzącym strumieniu,
Płyń delikatnie słodka Afton, nie przeszkadzaj
jej snom.

Ty, synogarlico, której echo słychać na całą dolinę,

Ye wild whistling blackbirds in yon thorny den,
Thou green-crested lapwing thy screaming forbear,
I charge you, disturb not my slumbering Fair.

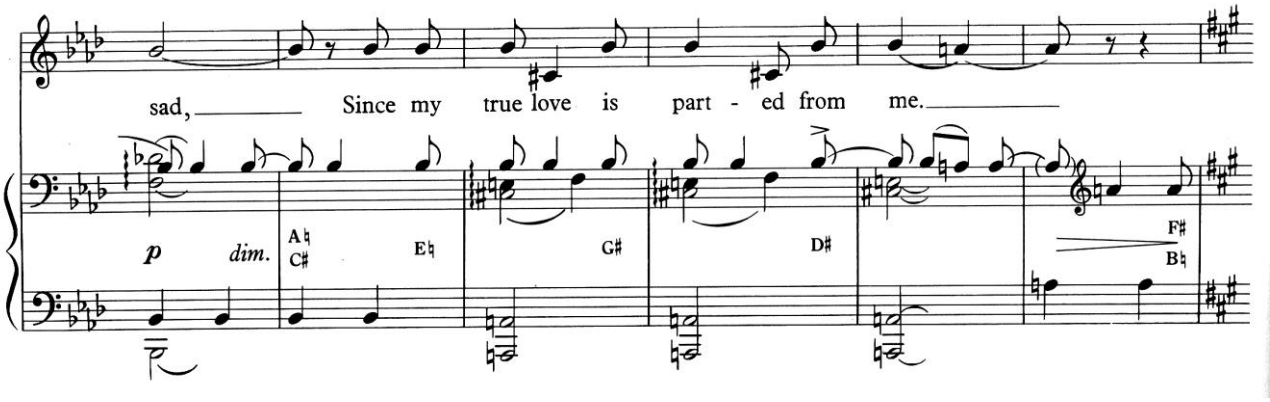
Thy crystal stream, Afton, how lovely it glides,
And winds by the cot where my Mary resides;
How wanton thy waters her snowy feet lave,
As, gathering sweet flowerets, she stems thy clear wave.

Flow gently, sweet Afton, amang thy green braes,
Flow gently, sweet river, the theme of my lays;
My Mary's asleep by thy murmuring stream,
Flow gently, sweet Afton, disturb not her dream.

Ty dziki kosie gwiżdzący w tej ciernistej kryjówce.
Ty zielonopióra czaplo wstrzymaj swój krzyk,
Wzywam was nie przeszkadzajcie mej śpiącej piękności.
Twój kryształowy strumyk, Afton, jak pięknie płynie,
Opływa kołyskę gdzie moja Mary spoczywa;
Jak chciwie twe wody jej śnieżnobiałe stopy obmywają,
Gdy zbierając kwiatuszki zmąci ona twe czyste fale.

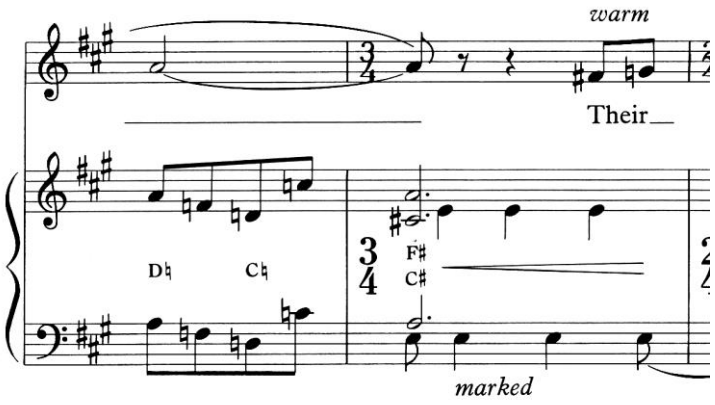
Płyń delikatnie, słodka Afton, pomiędzy twymi zielonymi wzgórzami,
Płyń delikatnie, słodka rzeko, temacie mych wersów;
Moja Mary śpi przy twym szemrzącym strumieniu,
Płyń delikatnie słodka Afton nie przeszkadzaj jej snom.

Na początku pieśni ***The Winter*** Britten zamieszcza wszystkie określenia niezbędne wykonawcom, aby właściwie odczytać intencje kompozytora. Tempo *Slow and free* – wolne i swobodne, solista powinien śpiewać *expressive and smooth* – wyraziście i gładko, harfa natomiast ma ciepło realizować swą partię (*warm*). Łagodny dźwięk harfy jest elementem dominującym w całej pieśni. Szczególną uwagę autorka zwróciła na nasycone brzmienie arpeggiowanych akordów, na początku niemal każdego taktu. O ile w *Wodach Aftonu* partia harfy płynęła swobodnie, falując nieregularnym rytmem i oplatając tym samym melodię solisty, to w *Zimie* obydwie partie są ściśle związane rytmicznie, a nieliczne akcenty realizowane przez harfę podkreślają znaczenie poszczególnych wyrazów warstwy poetyckiej.



Przykł. 27. *The Winter*, t. 14-19.

Harmonia obydwu partii również pozostaje w ścisłym związku - wszelkie pozytywne wahania nastroju odzwierciedlane są akordami durowymi, smutek – harmonią mollową. Dokonując zmian pedałowych w trakcie trwania dźwięku należy odpowiednio wytłumiać struny, aby uniknąć powstawania pobrzęków.



Przykł. 28. *The Winter*, t. 30-31.

THE WINTER

The winter it is past, and the summer comes at last
And the small birds, they sing on ev'ry tree;
Now ev'ry thing is glad, while I am very sad,
Since my true love is parted from me.

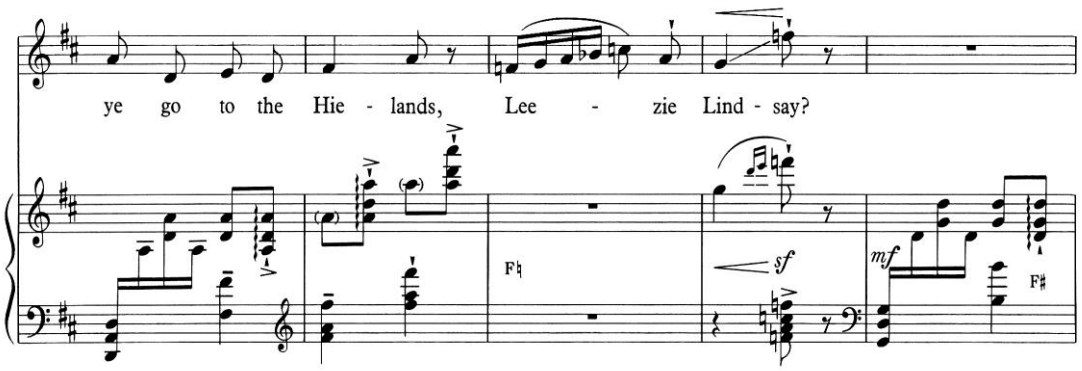
The rose upon the breer, by the waters running clear,
May have charms for the linnet or the bee;
Their little loves are blest, and their little hearts at rest,
But my true love is parted from me.

ZIMA

Zima odeszła, lato wreszcie przyszło
I małe ptaszki śpiewają na każdym drzewie;
Teraz wszystko jest szczęśliwe, lecz ja jestem bardzo smutny,
Odkąd moja prawdziwa miłość odeszła ode mnie.

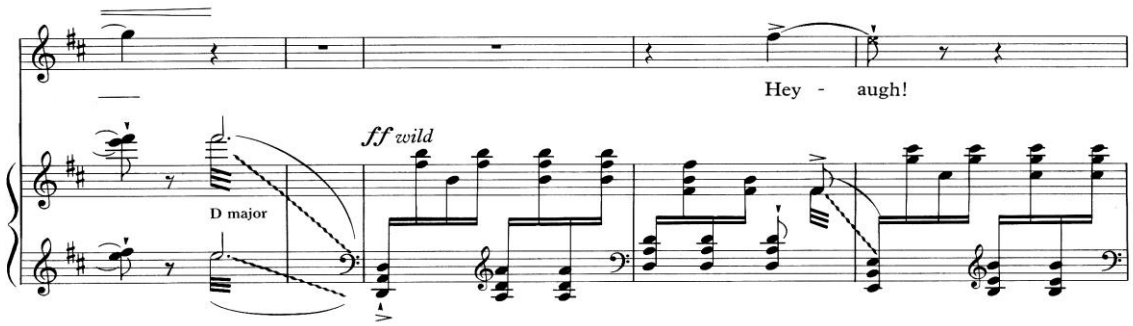
Róża na krzaku, przy czystej płynącej wodzie,
Może oczarować dzwońca albo pszczołę;
Ich małe są szczęśliwe i ich serduszka są spokojne,
Lecz moja prawdziwa miłość odeszła ode mnie.

Finał cyklu stanowi pieśń ***Lezzie Lindsay***. W warstwie poetyckiej Britten sięgnął jedynie po krótki fragment burnsowskiego wiersza, stanowiący zaczepne wezwanie skierowane do młodej dziewczyny. Owa "zaczepność" przełożona jest w warstwie muzycznej na charakter ludowego tańca "z przytupem". Lewa ręka rozpoczyna utwór przez accelerando akompaniamentu i niejako wybija rytm przez cały utwór, prawa natomiast przednutkami i krótkimi arpeggiowanymi akordami podkreśla akcenty na ostatnią część taktu. Ze względu na dość szybkie tempo (*Quick and rhythmic*) i charakter utworu, harfista powinien niezwykle klarownie wykonywać linię akompaniamentu w basie. Przy wezwaniu *Lezzie Lindsay?* harfa odpowiada soliście szybkim biegnikiem imitując jego glissando. Aby przekazać żartobliwą wymowę tych fragmentów tekstu zwrócono szczególną uwagę na precyzję rytmiczną pomiędzy glisandem a akompaniamentem. Pomagają w tym również oddechy, które zostały wprowadzone pomiędzy poszczególnymi frazami.



Przykł. 29. *Lezzie Lindsay*, t. 54-58.

Kulminację utworu stanowi fragment oznaczony *ff wild*. Harfa gra mocne opadające współbrzmienia kwartowo-kwintowe zakończone glissandem w momencie, gdy solista wznosi okrzyk *Hey-augh!* [9]



Przykł. 30. *Lezzie Lindsay*, t. 77-81.

Po tym głośnym i rubasznym fragmencie Britten wycisza solistę i akompaniament sugerując, iż Leezie Lindsay odeszła w góry ze swym adoratorem. Jedynie echo przynosi słuchaczowi coraz ciszej wybijany rytm i powracające pytanie "czy pójdziesz ze mną?".

LEZZIE LINDSAY
Will ye go to the Hielands, Leezie Lindsay,
Will ye go to the Hielands wi' me?
Will ye go to the Hielands, Leezie Lindsay,
My pride and my darling to be.

LENIWA LINDSAY
Czy pójdziesz ze mną w góry, Leniwa Lindsay?
Czy pójdziesz w góry ze mną?
Czy pójdziesz ze mną w góry, Leniwa Lindsay?
Żeby zostać moją dumą i moją ukochaną?

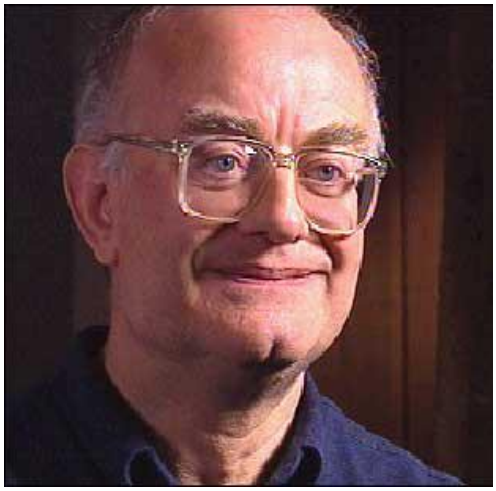
Całość utworu łączy cechy typowe dla brittenowskiego stylu: modernistyczny chłód ekspresji i dużą emocjonalność, niechęć do muzycznego efekciarstwa z wielką wrażliwością na barwę. Chociaż wydawałoby się, że są to cechy wręcz przeciwstawne, są one wyznacznikiem całej twórczości Kompozytora, czyniąc *Birthday Hansel* wspaniałym mikrokosmosem estetyki Brittena.

9 Okrzyk ten jest cywilizowaną angielską wersją dzikiego szkockiego okrzyku *heuch*, którego żaden szanujący się angielski gentelman (a był nim niewątpliwie Peter Pears, dla którego pieśni były pisane) nie jest w stanie odworzyć. Podobne okrzyki wznoszą np. górale w Polsce podczas swoich śpiewów.

ROZDZIAŁ VI

JOHN RUTTER.
SYLWETKA KOMPOZYTORA I ZARYS TWÓRCZOŚCI

John Milford Rutter jest brytyjskim dyrygentem i kompozytorem, aranżerem i wydawcą. Urodził się 25 września 1945roku w Londynie. Jego muzyczna edukacja rozpoczęła się w chórze w Highgate School. Studia muzyczne podjął w Clare College w Cambridge, gdzie powstały jego pierwsze utwory (z których najbardziej znany to *Shepherd's Pipe Carol*) i miały miejsce pierwsze rejestracje jego dzieł, którymi dyrygował.
Przez kilka lat po ukończeniu studiów pełnił funkcję Dyrektora Muzycznego swej macierzystej uczelni (1975-79). W 1980 zrezygnował z pełnienia funkcji, by móc całkowicie poświęcić się kompozycji; nadal sporadycznie prowadzi wykłady, kursy oraz dyryguje licznymi koncertami.



W 1981 roku John Rutter założył kameralny chór *The Cambridge Singers* z którym dokonał wielu nagrań płytowych swoich utworów oraz dzieł innych kompozytorów. Dla potrzeb *Cambridge Singers* założył firmę nagraniową *Collegium Records*, by, jak sam twierdzi, móc nagrywać repertuar według własnego wyboru i w warunkach ustalonych przez siebie.[1] Twórczość Ruttera opiera się głównie na rozmaitych gatunkach muzyki wokalnej, obejmuje również koncert fortepianowy, dwie opery, muzykę do programów telewizjnych, utwory specjalnie zamawiane przez zespoły takie jak *King's Singers* czy *Philip Jones Brass Ensemble*. Rutter zapraszany jest do wielu krajów Europy, Afryki, Ameryki Północnej i do Australii jako dyrygent i wykładowca międzynarodowych konferencji i festiwali. Do najpopularniejszych jego kompozycji należą: *Gloria* (1974), *Requiem* (1985), *Magnificat* (1990), *Psalmfest* (1993), *Mass of the Children* (2003). Olbrzymia część twórczości Ruttera związana jest z Bożym Narodzeniem[2], jest współwydawcą - razem z Sir

---

[1] Cyt. ze strony http://www.singers.com/composers/John-Rutter/John Rutter: "I just wanted a vehicle for the Cambridge Singers, and a way of recording the music I wanted, when I wanted, with whom I wanted, in the buildings I wanted, with the engineers and the producers that I wanted."

[2] "The Independent", 13 grudnia 2005, Michael Church, fragment wywiadu z Kompozytorem *More*

Davidem Willcocksem - serii *Carols for Choirs,* będącej podstawą działalności większości brytyjskich chórów przez ostatnie 40 lat.
Kompozytor podkreśla w wywiadach, że „forma kolędowa", będąc rodzajem miniatury zapewnia mu sporą swobodę wypowiedzi. Nie odżegnuje się również od pewnego rodzaju populizmu muzyki którą tworzy.[3]
Styl jego kompozycji jest eklektyczny, łączący francuskie i angielskie tradycje chóralne początku XX wieku z wpływami muzyki rozrywkowej i amerykańskiego musicalu. Niemal każde dzieło chóralne, oprócz zwykłego akompaniamentu fortepianowego czy organowego, posiada także wersję towarzyszenia orkiestrowego, który może występować w zróżnicowanej pod względem instrumentacji postaci (np. na instrumenty smyczkowe jedynie, instr. smyczkowe i dęte drewniane, pełną orkiestrę symfoniczną, perkusję, itp.). Ten muzyczny „pragmatyzm" nie zawsze spotyka się z pozytywnym odbiorem w Wielkiej Brytanii, gdzie Rutter czasem uważany jest za niewystarczająco poważnego kompozytora, zyskuje natomiast rzesze wielbicieli za Oceanem. Niezależnie od powyższego należy nadmienić, iż realizując zamówienia kompozycji na uroczystości Pałacu Buckingham, Rutter dołączył do znakomitego grona swych wielkich poprzedników: Tavenera, Brittena, Elgara, Holsta.

Rutter w swoich akompaniamentach często stosuje harfę, zarówno w składach kameralnych (np. *Requiem*) jak i w rozbudowanej orkiestrze symfonicznej (np. *Magnificat*), a sposób użycia instrumentu przypomina brzmienia i efekty stosowane w muzyce filmowej. Jedynym jego czysto harfowym utworem jest *Suite Lyrique* – sześcioczęściowy koncert na harfę i orkiestrę smyczkową.

---

busy than Santa: "If I haven't made a Christmas musical event happen somewhere, it's not really Christmas for me".

[3] "The Guardian", 22 grudnia 2000, Steven Moss, wywiad z Kompozytorem.

ROZDZIAŁ VII

J. RUTTER, *DANCING DAY*
Opis utworu wraz z rozwiązaniami zastosowanymi podczas wykonywania dzieła artystycznego

Dancing Day jest zbiorem kolęd bożonarodzeniowych na trzygłosowy chór żeński lub dziecięcy z akompaniamentem harfy (lub fortepianu), opublikowanym we wczesnym okresie twórczości Kompozytora (1974). Warto przypomnieć, iż nie jest to pierwszy tego rodzaju zbiór w muzyce brytyjskiej. John Rutter nawiązuje bezpośrednio do kompozycji B. Brittena *A Ceremony of Carols* powstałej w 1942 roku, która należy do klasyki utworów wokalno-harfowych. Obie kompozycje łączy tematyka, instrumentacja, obecność części przeznaczonych jedynie na harfę solo i nawiązujących swą melodyką do kolęd, całkowicie różni je natomiast język muzyczny, styl kompozycji i – tym samym – wymagania, jakie stawia kompozytor słuchaczowi. *A Ceremony of Carols,* jak Rutter twierdzi, było utworem od którego rozpoczęła się jego znajomość i sympatia do harfy, gdy wykonywał ten utwór jako chórzysta w Highgate School.[1]
Dancing Day został zamówiony w 1973 przez Muriel Liddle i jej jest dedykowany. Brytyjska harfistka poszukiwała utworu na ten sam skład co *Ceremony*, o podobnej skali trudności dla wykonawców, lecz łatwiejszego w percepcji, by móc zestawiać obydwie kompozycje na swych koncertach.[2]
Pomimo olbrzymiej popularności kompozycji Ruttera w Europie Zachodniej oraz USA, polscy słuchacze nie mieli do tej pory okazji zapoznać się z tym utworem. Wykonanie dzieła było więc polską premierą utworu.

Kompozycja dzieli się na dwie części. Każdą z nich rozpoczyna solowy wstęp harfy, po którym następują trzy kontrastujące kolędy.

<u>Część I</u>
Prelude
Angelus ad Virginem
The Virgin so Pure
Personent Hodie

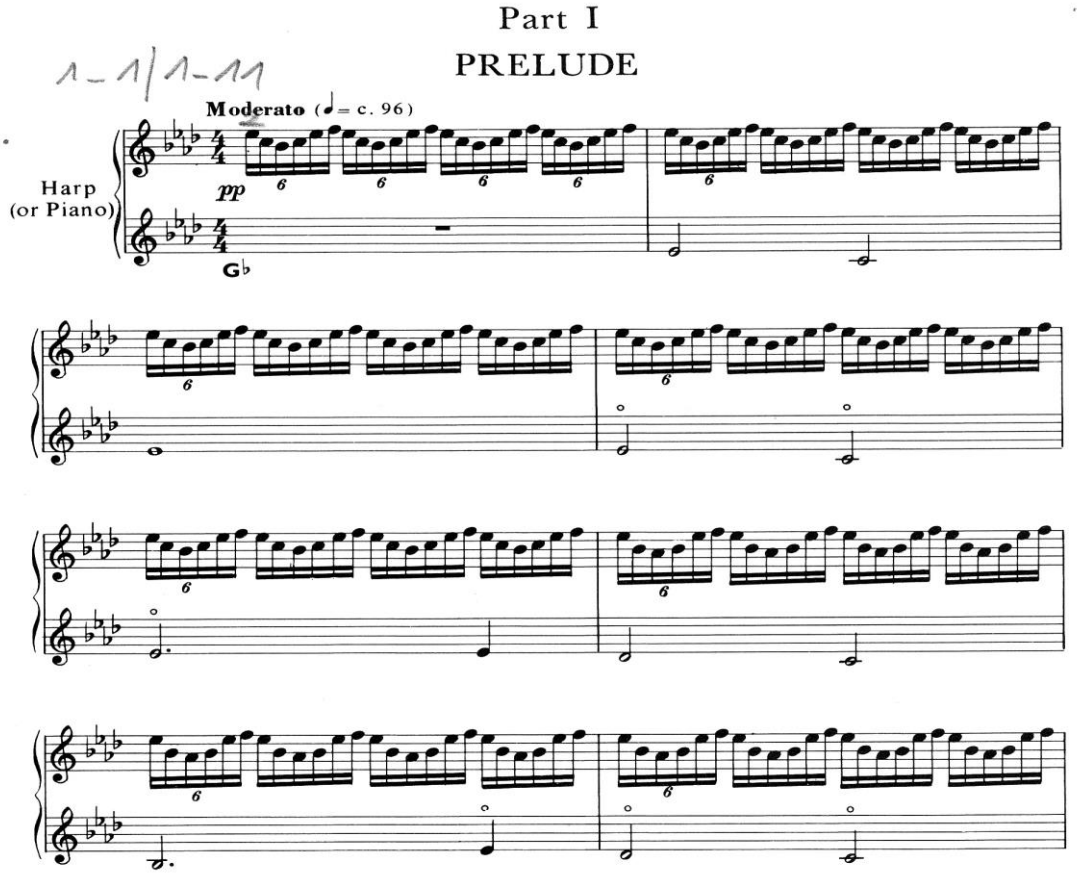
<u>Część II</u>
Interludium
There is no Rose of such virtue
Coventry Carol
Tommorow shall Be my Dancing Day

---

[1] "My love of the harp was kindled at an early age. As boy soprano I sang in a local performance of Benjamin Britten's *Ceremony of Carols* and was captivated by the sound of the harp accompaniment, pestering the poor harpist with questions about her instrument and how it was played"; cyt. z opisu CD *Blessing* wyd. Deutsche Grammophon 2012, nr 00289 479 0497.

[2] Komentarz Kompozytora zamieszczony w omówieniu CD *Ceremony of Carols,* wyd. Delos 3422.

Rutter stosuje tradycyjną harmonię i melodykę, a przez dodanie akompaniamentu harfy przedstawia kolędy w nowym kontekście. Spoglądając na partyturę instrumentalną można z łatwością dostrzec wspomniane wczesne pochodzenie utworu. Kompozytor w większości części wykorzystuje jedynie średnicę instrumentu, brak tu „filmowych" efektownych rozłożonych pasaży, arpeggiów czy licznych glissand, w które obfituje partia harfy w jego późniejszych utworach. Chętnie natomiast stosuje różnego rodzaju odniesienia do muzyki dawnej, zestawiając je ze współczesnym brzmieniem.
Rozpoczynający całość ***Prelude*** na harfę solo opiera swą melodię na początkowych dźwiękach pierwszej kolędy *Angelus ad Virginem* w augumentacji, traktując je jako rodzaj *cantus firmus*.



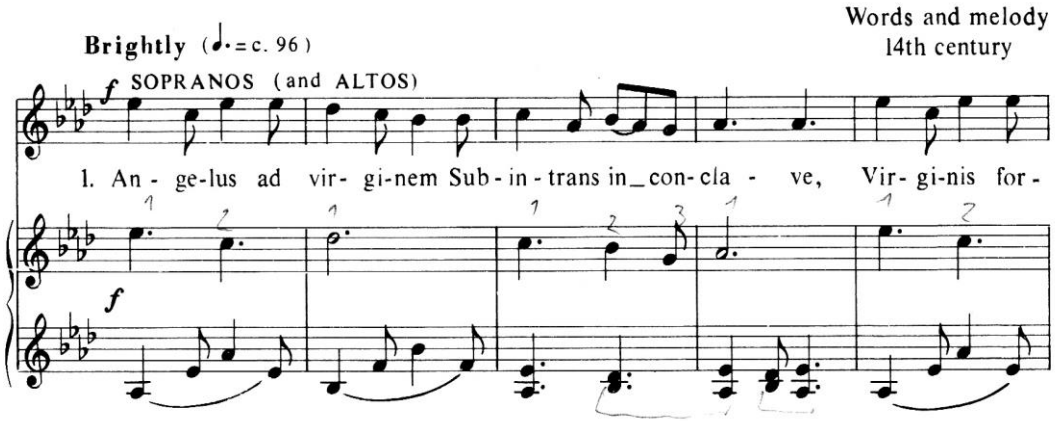
Przykł. 31. Początek *Prelude* t. 1-8: lewa ręka gra *cantus firmus* zaczerpnięty z *Angelus ad Virginem* (por. przykład nutowy na stronie kolejnej) na tle delikatnych figuracji prawej ręki.

Tematyczny motyw tercji pojawia się w różnych rejestrach, często powtarza się także we flażoletach, oplatany jest delikatnym akompaniamentem figuracji sekstoli szesnastkowych, w większości w górnym rejestrze; rejestr, barwa flażoletów i drobne wartości rytmiczne dają wrażenie impresjonistycznego zamglenia. Kompozytor powoli zagęszcza narrację przez wprowadzenie kolejnych głosów, wydłużając pierwsze wartości grup rytmicznych[3] i rezygnując

[3] Jest to typowo harfowa technika, porównać ten zabieg można do efektów, jakie stosuje np. A. Hasselmans w swoich etiudach.

z flażoletów na rzecz użycia wszystkich rejestrów instrumentu. Szerokie glissando, poprzedzone figuracją wznoszących i repetowanych kwart z *crescendem* do *ff* doprowadza do kulminacji tej części, by po chwili znowu powtórzyć w *pp* zamglony *cantus firmus* i płynnie wprowadzić pierwszą kolędę.
Dla autorki główną cechą tej części jest jej impresjonistyczny charakter, toteż nawet we fragmentach oznaczonych *ff* starała się skupić raczej na delikatności brzmienia, dzięki czemu trudne technicznie figuracje nie dają wrażenia poszarpanego akompaniamentu.
Angelus ad virginem jest wciąż popularną średniowieczną kolędą irlandzką pochodzącą z XIV wieku; manuskrypt jej przetrwał w *Dublin Troper* (mszał z roku ok. 1341).[4] Rutter w kolejnych zwrotkach zestawia wersje łacińską z angielskim tłumaczeniem, urozmaicając je różnymi sposobami wykonania. Pierwszą zwrotkę chór śpiewa jednogłosowo po łacinie z akompaniamentem harfy wybijającym rytm jak w renesansowym tańcu.

Przykł. 32. *Angelus ad Virginem,* t. 1-5.

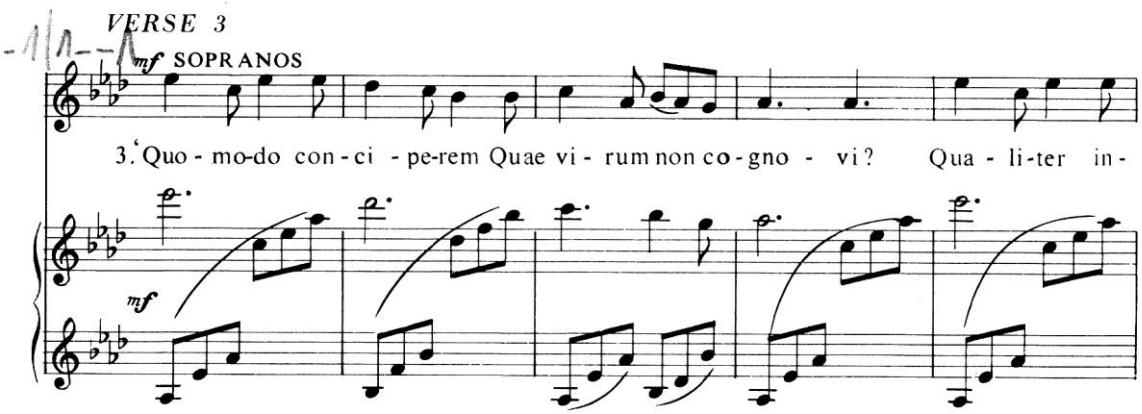


Zasadniczą cechą harfy jak i wszystkich instrumentów szarpanych (łącznie z klawesynem) jest szybkość wybrzmiewania dźwięku po jego wydobyciu. W niższych rejestrach harfy brzmienie to może być przedłużone wibracjami pudła rezonansowego[5], natomiast im wyższy rejestr - tym krótszy czas brzmienia struny. Często więc fragmenty takie jak przedstawiony poniżej czynią z harfy rodzaj sekcji rytmicznej dla głosów solowych. Istotnym jest, by taneczny charakter akompaniamentu nie zdominował partii chóralnej, tak aby tekst nie został wyskandowany przez śpiewających, lecz przedstawiony możliwie legato.
Zwrotkę drugą chór śpiewa trzygłosowo *a'capella.* Tekst przedstawia staroangielską wersja pierwszej zwrotki (choć nie jest jej dosłownym tłumaczeniem). Trzecia zwrotka, śpiewana jednogłosowo po łacinie, akompaniowana jest początkowo w bardziej "rutterowskim" stylu - rozłożonymi pasażami harfy, by po ośmiu taktach powrócić do tanecznego charakteru z początku utworu.

---

4 http://www.hymnsandcarolsofchristmas.com/Hymns_and_Carols/NonEnglish/angelus_ad_virginem.htm. Data dostępu: 4.05 2013.

5 Wspaniale potrafił ten fakt wykorzystać np. G. Mahler w swych symfoniach, gdzie harfy jest "dużo" nie tylko ze względu na ilość grania, ale na rozwiązanie akustyczne - Mahler stosuje harfę głównie w niskich rejestrach uzyskując długie i pełne brzmienie.



Przykł. 33. *Angelus ad Virginem*, t. 45-49.

Angelus ad virginem

Angelus ad virginem Subintrans in conclave,
Virginis formidinem Demulcens inquit
« Ave! Ave, regina virginum;
Caeli terraeque Dominum Concipies
Et paries Intacta Salutem hominum;
Tu porta caeli facta, Medela criminum. »

Th'angel to the Virgin said, Ent'ring into her bower,
For dread of quaking of this maid,
He said "Hail" with great honoure.
"Hail!" be thou queen of maidens mo,
Lord of heaven and earth also,
Conceive thou shalt,
And bear with al the Lord of might,
Heal of all mankind.
He will make the gate of heaven bright,
Med'çine of all our sin."

"Quo modo conciperem Qyae virum non cognovi?
Qualiter infringerem
Quod firmamente vovi?"
Spiritus Sancti gratia
Perficiet haec omnia;
Netimeas, Sed gaudeas, se curea Quod castimonia
Manebit in te pura, Dei potentia."

Anioł do Dziewicy, Wchodząc do [jej] izby,
Dziewicy lęk łagodząc, rzekł
Bądź pozdrowiona, Królowo [wśród] dziewic
Nieba i ziemi Pana poczniesz
I zrodzisz, Niepokalana, Zbawieni człowiekowi
Ty uczyniona bramą do nieba, Lekiem na zbrodnie.

Anioł do Dziewicy, Wchodząc do jej izby
[w odpowiedzi] na drżenie ze strachu tej niewiasty,
Rzekł Bądź pozdrowiona z wielką godnością.
Bądź pozdrowiona, Królowo [wśród] niewiast
Pana nieba jak i ziemi
Poczniesz
I zrodzisz Pana potęgi,
Zbawienie ludzkości
On stanie się bramą do światłości nieba,
Lekiem na wszystkie nasze grzechy.

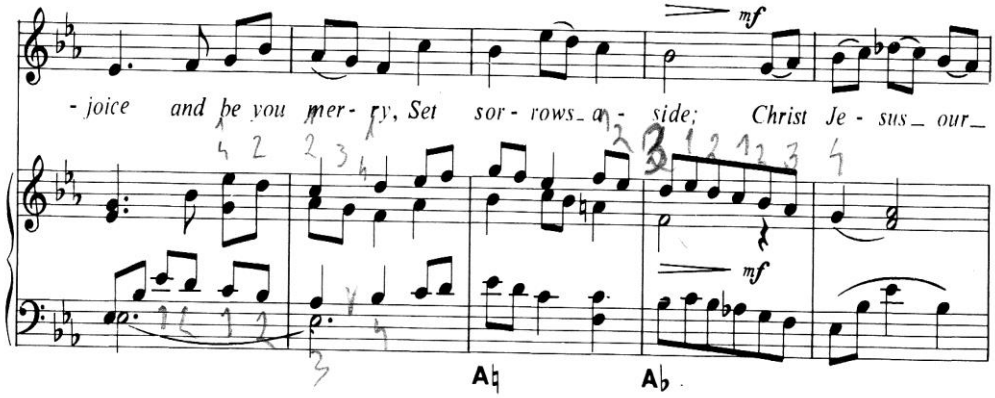
-Jakim sposobem pocznę, jeśli nie poznałam męża?
Jak złamię [przysięgę]
Jeślim silne postanowienie poprzysiągła?
-Ducha Świętego łaską
Stanie się to wszystko;
Nie bój się, lecz raduj, ponieważ ta właśnie czystość,
Moc Boża, zachowa się w tobie niepokalanej.

Tłum.K.Exner

A Virgin Most Pure przedstawia sześć zwrotek XVIII wiecznej tradycyjnej kolędy angielskiej, opowiadającej szczegółowo historię Narodzenia.[6] Rutter wprowadza w każdej zwrotce inną fakturę zespołu chóralnego, by tą dość długą opowieść urozmaicić: unison, prosta dwugłosowa harmonia, solo, prosty kontrapunkt. Podobnie rzecz się ma w partii harfy - każda zwrotka jest inaczej akompaniowana. Wszystkie jednak utrzymane są w bardzo skupionym układzie, wielokrotnie gra się po tych samych strunach, przez co koniecznie należy

[6] Jedno z pierwszych wydań tej kolędy pojawia się w *Some Ancient Christmas Carols* Daviesa Gilberta, wyd. John Nichols and Son, Londyn, II wyd. 1823, s. 10-12.

zwrócić uwagę na unikanie pobrzęków. Zastosowany przez Ruttera układ jest typowym przeniesieniem faktury klawiszowej na harfę i świadczy o tym, iż Kompozytor nie zawsze stosował w praktyce swą wiedzę na temat możliwości technicznych harfy. Rutter nie stara się partii harfy zapisać w wygodnym dla wykonawcy układzie czterech grających palców, lecz podąża za swym pomysłem kompozytorskim, przez co akompaniament ten, pomimo pozornej prostoty, wymaga wielokrotnego podkładania palców i jest bardzo niewygodny dla wykonawcy.
Problematykę tę może zilustrować poniższy przykład:



Przykł. 34. *A Virgin Most Pure*, t. 23-28.

Cała opowieść drugiej kolędy może mieć nawet 7 zwrotek, jednak w nagraniu autorka zastosowała *vide* sugerowane przez Kompozytora, pomijając jedną zwrotkę, która nie wprowadza nowej faktury ani w zespole, ani w partii akompaniamentu: natomiast zastosowane *vide* wpływa ograniczająco na ilość angielskiego tekstu, który musiał zostać opanowany przez polski zespół chóralny.

A virgin most pure

A virgin most pure, as the prophets do tell,
Harth brought forth a baby, as it hath befel,
To be our Redeemer from death, hell, and sin
Which Adam's transgression hath wrapped us in.

Aye and therefore be merry, rejoice and be you merry
Set sorrows aside;
Christ Jesus our Saviour was born on this tide.

At Bethlem in Jewry a city there was,
Where Joseph and Mary together did pass,
And there to be taxed with many one mo',
For Caesar commanded the same should be so:

Aye and therefore be merry....

But when they had ent'red the city so fair,
A number of people so mighty was there,
That Joseph and Mary, whose substance was small,
Could find in the inn there no lodging at all.

Aye and therefore be merry...

Panna najczystsza, jak prorocy mówią,
zrodziła nam dziecko, tak jak być miało
By było naszym Odkupicielem od śmierci, diabła
i grzechu,
W które występek Adama nas uwikłał.

Więc bądźcie weseli, Cieszcie się i radujcie
Odsuńcie smutki na bok;
Jezus Chrystus, nasz Zbawiciel narodził się w tej dobie.

W Betlejem żydowskim mieście to było,
Gdy Józef i Maryja razem przybyli,
By byli spisani wraz z wieloma,
Gdyż Cezar nakazał że tak ma być:

Więc bądźcie weseli...

Ale kiedy weszli do miasta ,
Ogromna liczba ludzi tam była,
Tak, że Józef i Maryja, którzy nie mieli wiele,
Nie mogli znaleźć w karczmie miejsca w ogóle.

Więc bądźcie weseli...

Then they were constrain'd in a stable to lie,
Where oxen and asses they used for to tie;
Their lodging so simple, the held it no scorn,
But against the next morning our Saviour was born:

Aye and therefore be merry...

Then God sent an angel from heaven so high,
To certain poor shepherds in fields where they lie,
And bade them no longer in sorrow to stay,
Because that our Saviour was born on this day.

Aye and therefore be merry...

Then presently after, the shepherds did spy
A number of angels that stood in the sky;
They joyfully talked, and sweetly did sing,
To God be all glory, our heavenly King.

Aye and therefore be merry...

Wówczas byli zmuszeni by położyć się w stajni,
Gdzie woły i osły były uwiązane;
Ich mieszkanie tak proste, przyjęli bez pogardy,
A przed następnym rankiem nasz Zbawiciel się urodził:

Więc bądźcie weseli...

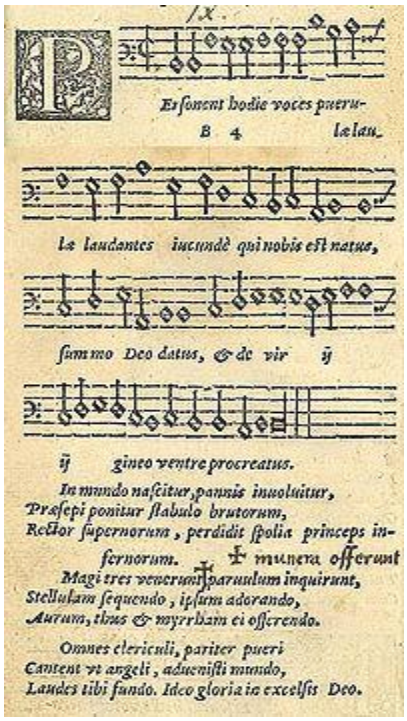
Wtedy Bóg posłał anioła z nieba wysokiego,
Do pewnych ubogich pasterzy na pola gdzie leżeli,
I kazał im nie smucić się dłużej,
Gdyż nasz Zbawiciel urodził się tego dnia.

Więc bądźcie weseli...

Wkrótce potem pasterze podążyli
Za wieloma aniołami którzy byli na niebie;
Z radością rozmawiali, i słodko śpiewali,
Bogu niech będzie wszelka chwała, naszemu niebiańskiemu Królowi.

Więc bądźcie weseli...

Ostatnia kolęda tej części ***Personent Hodie*** pochodzi z roku 1582 ze zbioru *Piae Cactiones*[7]:

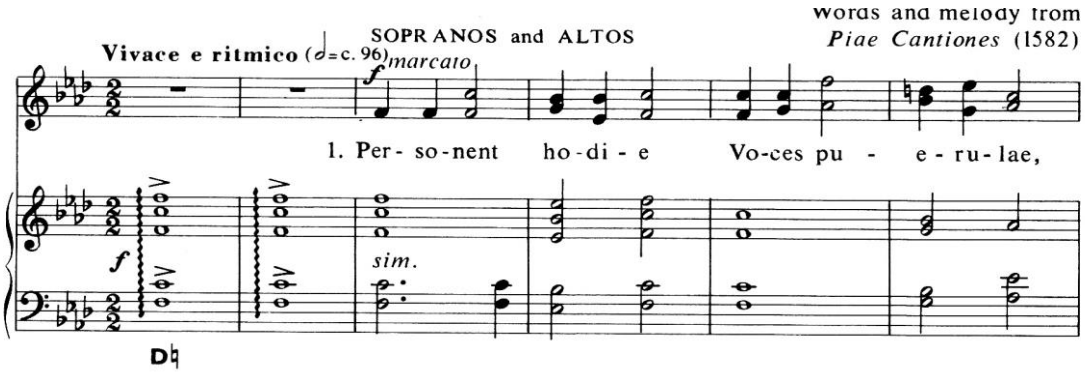

Personent hodie voces pueru-
B 4 lælau-
læ laudantes iucundè qui nobis est natus,
summo Deo datus, & de vir ij
ij gineo ventre procreatus.
In mundo nascitur, pannis inuoluitur,
Præsepi ponitur stabulo brutorum,
Rector supernorum, perdidit spolia princeps in-
fernorum. ✠ munera offerunt
Magi tres venerunt parvulum inquirunt,
Stellulam sequendo, ipsum adorando,
Aurum, thus & myrrham ei offerendo.
Omnes clericuli, pariter pueri
Cantent vt angeli, aduenisti mundo,
Laudes tibi fundo. Ideo gloria in excelsis Deo.

Przykł. 35. Pierwsze wydanie *Personent Hodie* w *Piae Cantiones*, obraz złożony z dwóch stron tekstu źródłowego.[8]

[7] Zbiór *Piæ Cantiones ecclesiasticae et scholasticae veterum episcoporum* (*Pobożne kościelne i naukowe pieśni dawnych biskupów*) zwany skarbnicą pieśni średniowiecznej zawiera 74 łacińskie pieśni kościelne i uniwersyteckie. Zebrany przez fińskiego studenta z Uniwersytetu w Rostocku Theodoricusa Petri, zbiór został wydany w Greifswald w Szwecji w 1582 r.

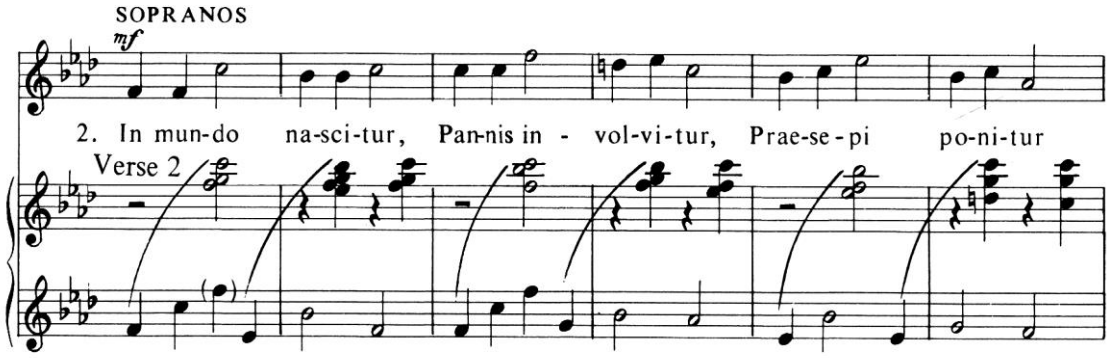
[8] Il. za: http://en.wikipedia.org/wiki/Personent_hodie, data dostępu: 11.07.2013.

Akompaniament harfy poprzez współbrzmienia kwintowo-oktawowe nawiązuje do surowej XVI-wiecznej harmonii. W pierwszej zwrotce partia harfy jawi się niczym akompaniament z czasów powstania kolędy.



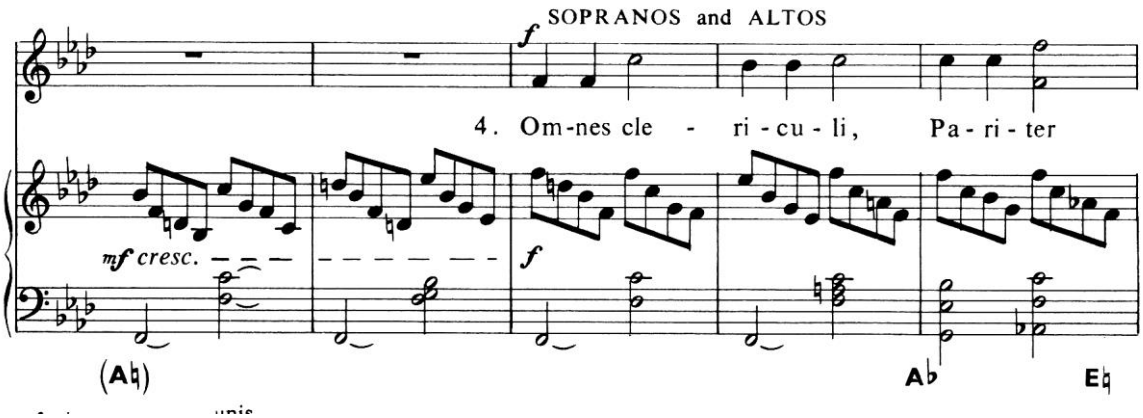
Przykł. 36. *Personent Hodie,* t. 1-6.

Zwrotka druga wprowadza w partii harfy synkopowany klaster w górnym rejestrze przenosząc instrument w czasy współczesne, podczas gdy chórzystki pozostają w stylistyce wieku XVI: współbrzmienia te wypadają jakby "na przekór" muzycznej narracji chóru. Powstaje pytanie, czy należy podążać za narracją uznając klaster jedynie za efekt barwowy, czy może raczej zaznaczyć dysonans lekkim akcentem dodając pewnego rodzaju walorów humorystycznych utworowi? Można np. te synkopujące dysonanse uznać za muzyczną ilustrację *princeps infernorum* - "pana piekieł, który stracił swe zdobycze". Autorka nie mogła oprzeć się pokusie zrealizowania wersji drugiej, aczkolwiek analizując nagranie słychać, że masa zespołu oraz akustyka zniwelowały akcenty jedynie do lekkiego oparcia.



Przykł. 37. *Personent Hodie,* t. 25-30.

Zwrotkę trzecią chór wykonuje *a capella.* Czwarta, poprzedzona tak jak i poprzednie dwutaktowym wstępem harfy, opiera akompaniament na wznoszących, rozłożonych czterodźwiękach. Jest to oczywiste odniesienie do "chwały na wysokościach", o której mowa w warstwie tekstowej. Zwiększa się ambitus harfy, brzmi cały instrument, tak jako *omnes clericuli* śpiewają.



Przykł. 38. *Personent Hodie*, t. 63-67.

Na słowie *Deo* Rutter wprowadza glissando wieńczące całą część w jasnej tonacji F-dur, będącej durową toniką VI stopnia całości *Personent Hodie*.

Personent hodie

Personent hodie Voces puerulae,
Laudantes jucunde Qui nobis est natus, Summo Deo datus,
Et de vir, vir, vir, Et de virgineo ventre procreatus.

In mundo nascitur, Pannis involvitur, Praesipi ponitur
Stabulo brutorum, Rector supernorum.
Perdidit, -dit, -dit, Perdidit, -dit, dit, spolia princeps infernorum.

Magitres venerunt, Parvulum inquirunt, Bethlehem adeunt,
Stellulam sequendo, Ipsum adorando,
Aurum thus, thus, thus, Aurum thus, thus, thus,
Aurum, thus, et myrrham ei offerendo.

Omnes clericuli, Pariter pueri, Canent ut angeli:
Advenisti mundo, Laudes tibi fundo.
Ideo, Ideo,
Ideo gloria in excelsis Deo

Niech zabrzmią dziś głosy chłopców,
Wychwalających wdzięcznie [Tego], Który dla nas jest zrodzony, przez Najwyższego Boga dany
I z łona dziewiczego spłodzony.

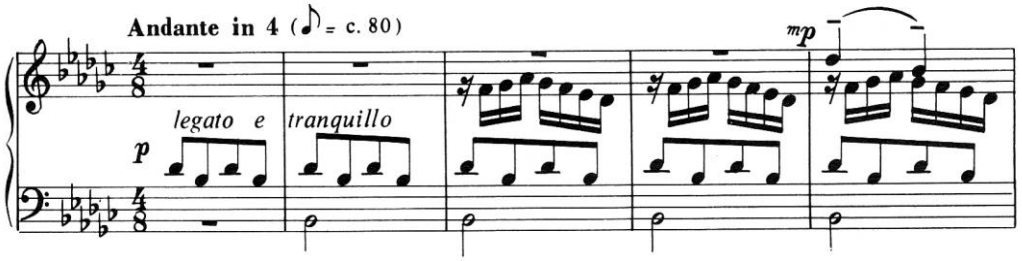
Na świat [został] zrodzony, w chustę zawinięty,
w żłobie położony
W stajni, wśród prostaczków, Władca niebios.
Stracił, stracił zdobycze pan piekieł.

Trzej Magowie uwielbiają, Maleńkiego poszukują,
do Betlejem się zbliżają
Aby za gwiazdeczką podążać, Jego adorować,
Złoto, kadzidło, kadzidło, Złoto, kadzidło, kadzidło
Złoto, kadzidło i mirrę Jemu ofiarować.

Wszyscy żacy, na równi chłopcy, śpiewają niczym aniołowie:
Przybyłeś na świat, niosę Ci pochwały
Dlatego, dlatego
Dlatego chwała [niech będzie] na wysokościach Bogu.

Tłum.K.Exner

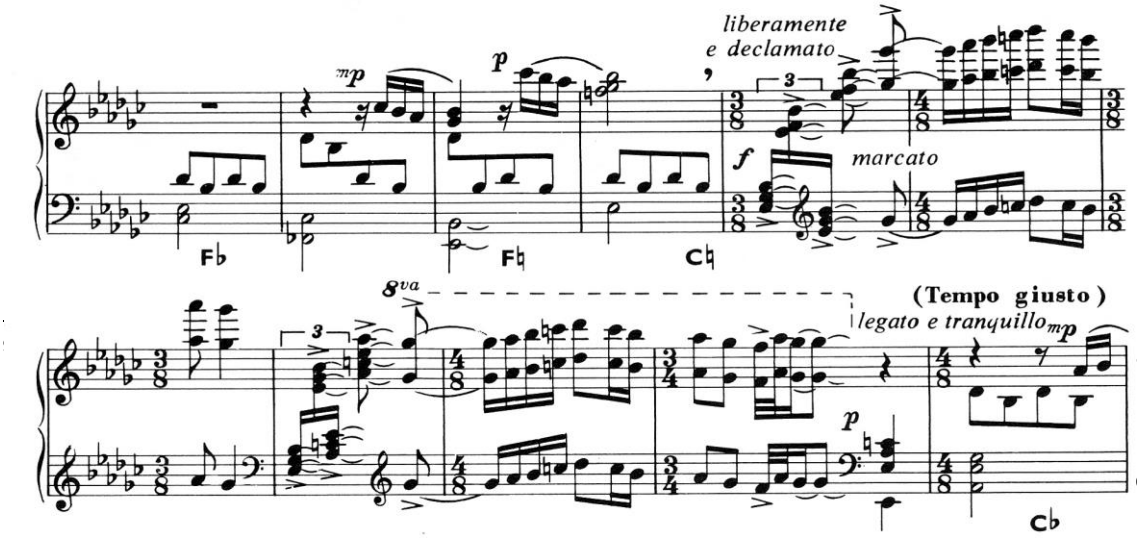
Część drugą utworu rozpoczyna niezwykłe w swojej atmosferze ***Interlude*** na harfę solo.



Przykł. 39. *Interlude*, t. 1-5.

Według, powtarzanego we wszystkich dostępnych omówieniach utworu opisu, którego autorem jest amerykański muzykolog i dyrygent Timothy Dickey, część ta opiera się na motywice następującej po niej kolędy *There is no Rose*[9]. Autorka przeanalizowała jednak wnikliwie obydwie części i uznała, że jest to stwierdzenie nie w pełni uzasadnione. *Interlude* nawiązuje do *There is no Rose* jedynie zawiłością ruchu melodycznego i klimatem utworu (który przecież jest tworzony w głównej mierze przez wykonawcę), a nie bezpośrednio motywiką. Początkowa tercja nasuwa wręcz skojarzenie z kolędą *Angelus.* Tercja *des-b* jest ostinatowo powtarzanym motywem, wokół którego kompozytor oplata kolejno wchodzące w całym utworze głosy. Pomimo wolnego tempa wykonanie legata może nastręczać pewne problemy, gdyż kolejne głosy wchodzą niejako "na siebie"; dotyczy to głównie dźwięku *des,* którego brzmienie może zostać wytłumione przez postawienie palca na tej samej strunie. Jest to podobny problem do omówionego już w części *A Virgin Most Pure.* Jednak w *Interlude* dzięki tonacji es-moll możliwa jest zastosowana przez autorkę w nagraniu enharmoniczna zamiana *des-cis,* dzięki czemu brzmienie poszczególnych głosów nie zostanie skrócone i wrażenie wielogłosowości zostanie utrzymane. Ma to szczególne znaczenie zwłaszcza w taktach 1-5, 22-23, 27-30 tej części. Określenia *Andante, legato e tranquillo*, dynamika pomiędzy *piano* i *mezzo piano* sugerują nastrój sielankowej i nostalgicznej kołysanki[10]. Sielanka przerywana jest dwoma kontrastującymi deklamacyjnymi fragmentami wykonywanymi *forte, marcato*. Przy kolejnym pojawieniu się takiego motywu zwiększa się zagęszczenie wznoszących akordów, potęgując napięcie.

Przykł. 40. *Interlude,* t. 11-21.



Według autorki części te wprowadzają dramatyzm sugerujący słuchaczowi, iż nie o zwykłą sielankę tu chodzi, a sceny wokół stajenki czy radość pastuszków są tylko zewnętrznym wyrazem głębokiej Tajemnicy. Treść kolęd wybranych przez Ruttera do części II utworu zdają się potwierdzać tę opinię.
Trzecie pojawienie się fragmentu deklamacyjnego opatrzone jest określeniem *tranquillo non marcato* i przy motywice analogicznej do poprzednich fragmentów jest łącznikiem do kolejnej części.

Kolęda ***There is no Rose*** pochodzi z XV wieku, manuskrypt z 1420 roku zachowany jest bibliotece Trinity College w Cambridge. Rutter wykorzystuje jedynie dwie z sześciu znanych z manuskryptu zwrotek. Surowość harmonii i nawiązanie melodyczne do chorału gregoriańskiego podkreślone są tu przez prawie całkowity brak akompaniamentu. Harfa włącza się jedynie w zwrotach kadencyjnych. Praca nad przygotowaniem zapisu dzieła pokazała, że brak akompaniamentu utrudnia utrzymanie właściwej intonacji zespołu. Ze względu na melizmatyczny charakter melodii nie jest ona łatwa dla mniej doświadczonych zespołów chóralnych.

There is no rose

There is no rose of such virtue
As is the rose that bare Jesu:
Alleluya.

For in this rose contained was
Heaven and earth in little space:
Res miranda.

Nie ma innej róży tak wielce szlachetnej
Jaką jest róża która przyniosła Jezusa:
Alleluja.

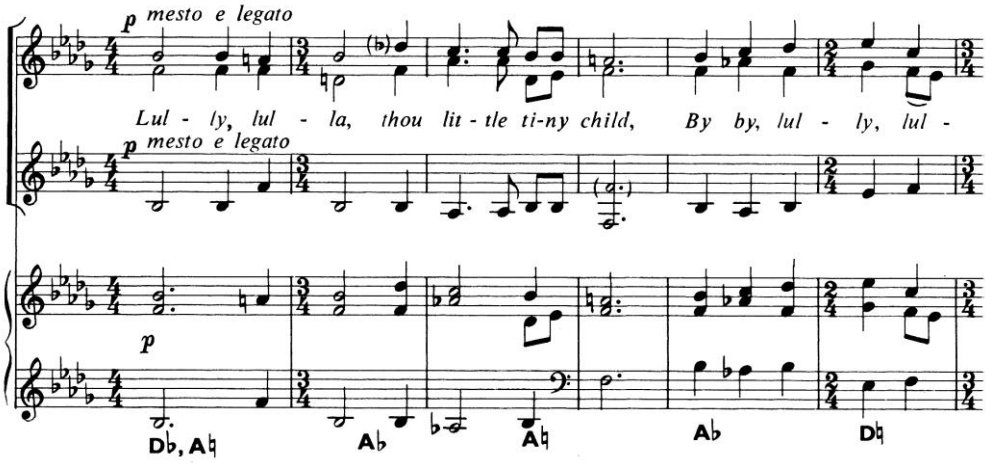
Bo w tej róży zawarte były
Niebo i ziemia w małej przestrzeni:
Res miranda.

Coventry Carol (*Kolęda z Coventry*) jest utworem niezwykłym na tle ogólnie znanej "literatury kolędowej". Słowa jej są częścią misterium *The Pageant of the Shearmen and Tailors,* opowiadającego historię narodzin Chrystusa wg Ewangelii św. Mateusza. Misterium to wystawiane było w XV wieku w Coventry przez cech krajczych i krawców.[11] Z całej sztuki zachowała się jedynie ta kolęda, opowiadająca o nakazanej przez Heroda rzezi niewiniątek i swą wymową nie przystaje do sielankowych obrazków zwyczajowo łączonych z Bożym Narodzeniem - jest to lament matki nad zagrożonym dzieckiem. Najstarszy zachowany manuskrypt z zapisem nutowym pochodzi z 1591 roku i na tej wersji Rutter oparł głosy chóralne, zachowując wierność zmiennych metrum i harmonii. Całość utrzymana w tonacji b-moll nieustannie oscyluje wokół durowej toniki i durowej dominanty. Każda zwrotka akompaniowana jest przez harfę w inny sposób a na tle całości *Dancing Day*, ze względu na zróżnicowanie tekstowe,

[11] Paul Kurtiz w swej książce *The Making of Theatre History* (wyd. Pearson Education, 2000) na s. 143 opisuje zwyczaj nie tylko sponsorowania przez różne cechy rzemieślnicze wędrownych świętych przedstawień, lecz również bezpośredniego uczestniczenia w nich. *Pageant* porównać można do polskich jasełek, czy misterium męki Pańskiej.

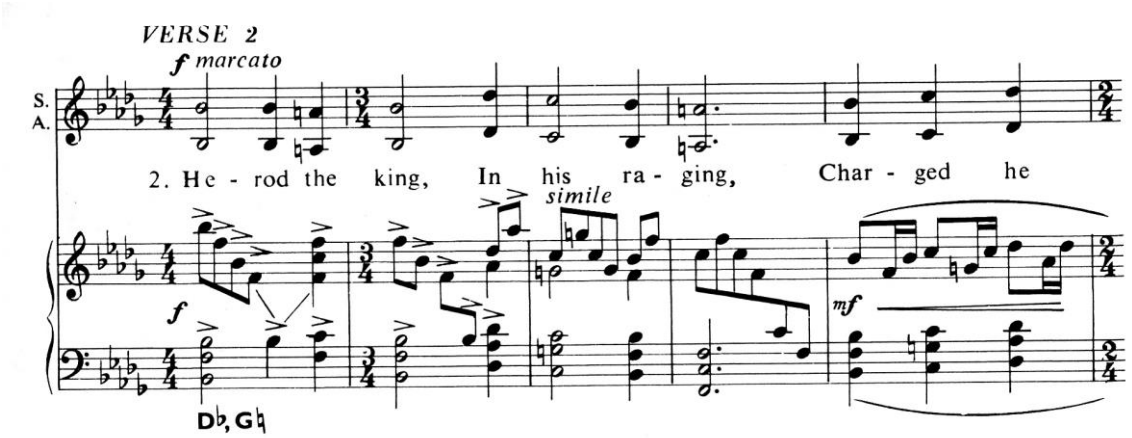
instrumentalista może ukazać największą paletę emocji. [12]

Po siedmiotaktowym wstępie pierwszą zwrotkę harfa akompaniuje trzem głosom chóralnym *nota contra notam,* grając niejako wyciąg z partytury (t. 8-13). Charakter wykonania określony jest w partyturze jako *mesto* i jest częściowo lamentem, a częściowo kołysanką dla zmarłego dziecka.



Przykł. 41. *Coventry Carol*, t. 8-13.

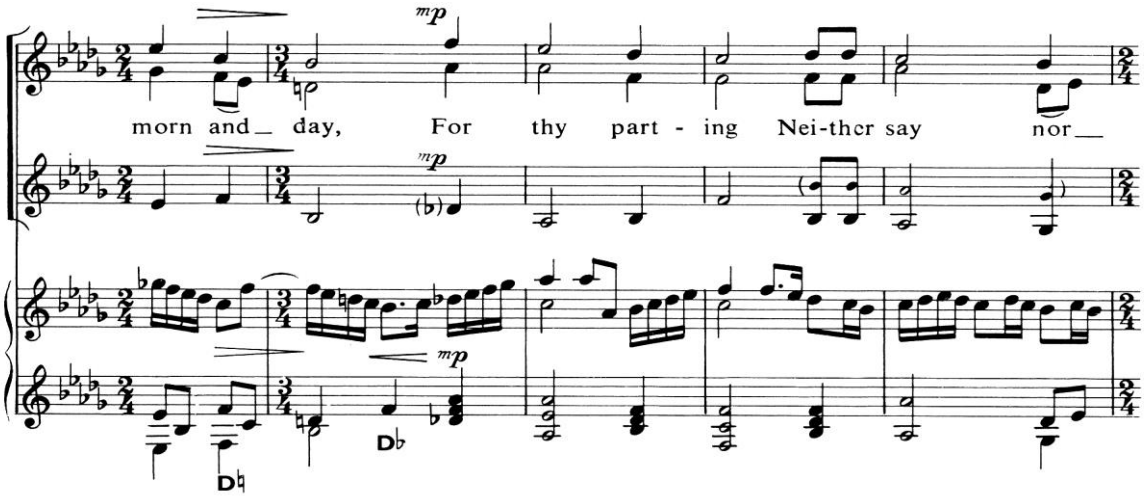
Zwrotka druga jest pełnym napięcia dramatycznym opisem rzezi niewiniątek nakazanej przez Heroda. Chór dzieli się jedynie na dwa głosy śpiewające *forte marcato* oktawami w pulsie ćwierćnutowym. Marcato jest muzycznym odpowiednikiem *raging* czyli wściekłości Heroda. Akompaniująca *forte* harfa każdy dźwięk dodatkowo podkreśla akcentem, a ósemkowe skoki kwartowo-kwintowe podkreślają dramatyzm tego fragmentu. Na słowach *All young children to slay* (*wszystkie małe dzieci na rzeź*) ruch zostaje zagęszczony do szesnastek.



Przykł. 42. *Coventry Carol*, t. 34-38.

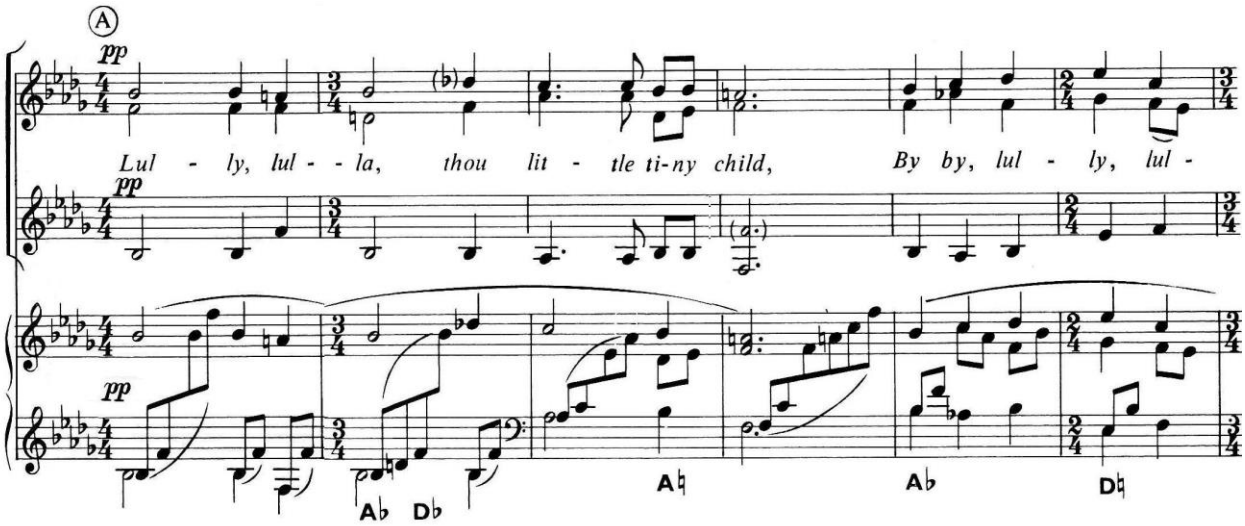
[12] Być może właśnie zawarty w utworze niezwykły ładunek emocjonalny powoduje, że sięgają po tę kolędę nie tylko wykonawcy muzyki klasycznej. Oprócz wielu wspaniałych nagrań zarejestrowanych przez angielskie chóry można znaleźć wykonania Nox Arcana czy Stinga.

Zwrotka trzecia powraca do lamentu - kołysanki, w głosach chóralnych jest powtórzeniem zwrotki pierwszej. Harfa jest tutaj instrumentem quasi-koncertującym, oplata *cantabile e legato* biegnikami gamowymi chóralny płacz po stracie dziecka, od strony formalnej jest to wariacja ornamentacyjna zwrotki pierwszej. Autorka starała się ukazać tu stronę emocjonalną zawartą w akompaniamencie instrumentalnym.



Przykł. 43. *Coventry Carol*, t. 53-57.

Zakończeniem kolędy jest powrót kołysanki akompaniowanej przez harfę rozłożonymi pasażami. Zadaniem wykonawcy jest uwypuklenie wielogłosowości akompaniamentu i zachowanie jak najbardziej miękkiego brzmienia instrumentu odpowiadającego charakterowi tego odcinka.



Przykł. 44. *Coventry Carol*, t. 62-67.

Coventry Carol

Lully, lulla, thou little tiny child,
By, by, lully, lullay.

O, sisters too,
How may we do
For to preserve this day
This poor youngling
For whom we do sing,
By, by, lully lullay?

Herod the king,
In his raging,
Charged he hath this day
His men of might,
In his own sight,
All young children to slay.

That woe is me,
Poor child for thee!
And every morn and day,
For thy parting,
Neither say nor sing
By by, lully lullay!

Luli, luli, maleńkie dzieciątko,
Pa, pa, luli, luli.

O, siostry ,
Co możemy zrobić
Aby zachować w ten dzień
Tego biednego młodzika
Któremu śpiewamy,
Pa, pa, luli luli?

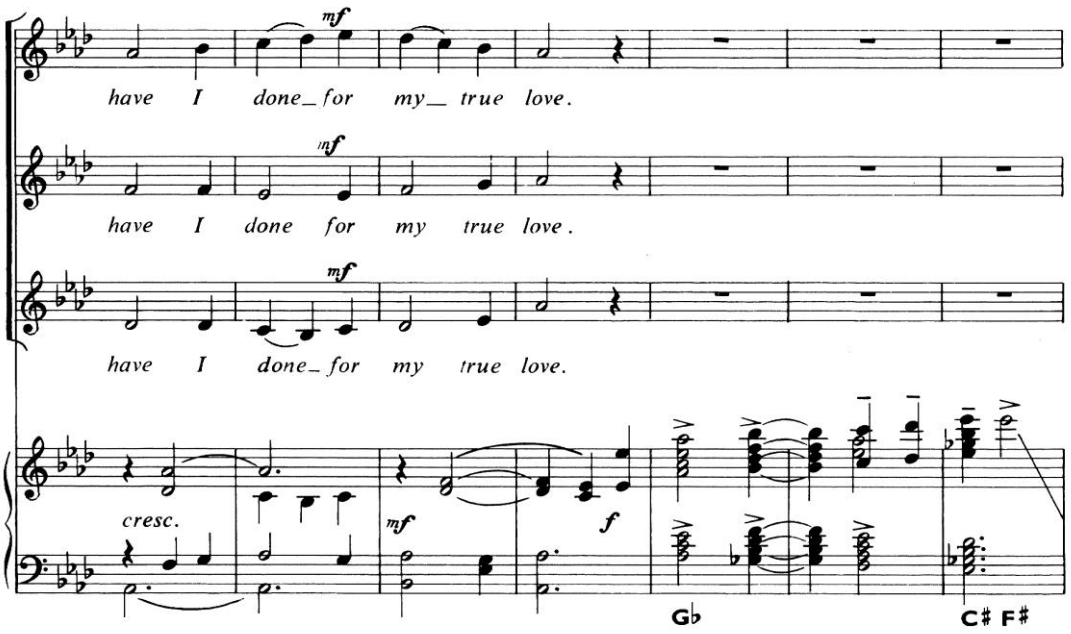
Król Herod,
W swej wściekłości,
Tego dnia rozkazał
Swym ludziom,
By na jego oczach
Wszystkie małe dzieci wymordowano.

To ja czuję żal,
Biedne dziecko dla ciebie!
I w żaden poranek i dzień,
Od twego odejścia,
Ani mówię, ani śpiewam
Pa, pa, luli luli!

Przed ostatnią częścią utworu Rutter wprowadza łącznik oparty na motywie wznoszącego pochodu ćwierćnutowego *Coventry Carol*. Wykonawca na przestrzeni zaledwie 37 taktów ma za zadanie przeprowadzić słuchacza od nastroju skrajnego smutku do uczucia tanecznej radości.

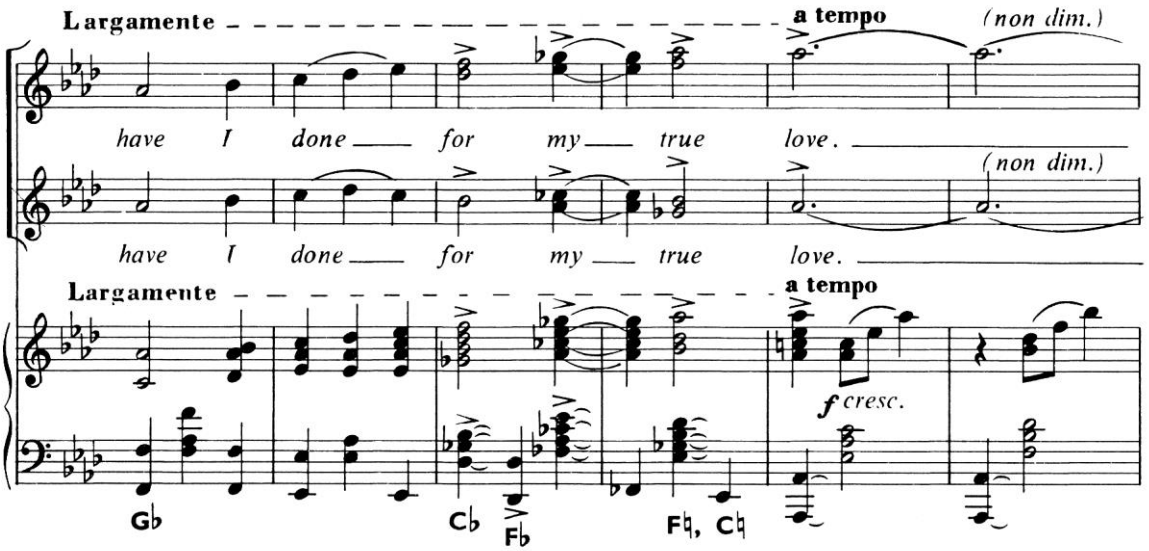
Kończący cały cykl rozkołysany walc - ***Tomorrow Shall Be My Dancing Day*** - jest pełną przenośni wypowiedzią samego Jezusa. *Dancing day* (*dzień tańca*) to plan zbawienia, a *true love* (*prawdziwa miłość*) to Kościół Boży, który jest do tego planu zaproszony. Taneczny charakter określony jest przez Kompozytora jako *gay and lilting* (*wesoło i falująco*). Zarówno tradycyjne słowa jak i melodia pochodzą z początku XIX wieku[13]. Pierwsza znana zapisana wersja zachowana jest w *Christmas Carols Ancient and Modern* Williama Sandysa z 1833 r. Oryginał posiada 14 zwrotek, Rutter wykorzystuje jedynie trzy z nich, powtarzając na końcu pierwszą zwrotkę dla uzyskania finałowego efektu. Akompaniament harfy w tej części jest bardzo popisowy, wymagający technicznie, co należy pogodzić z taneczną lekkością. Kończąc każdą kolejną zwrotkę Rutter wprowadza w akompaniamencie element ponownie odwołujący się do muzyki dawnej w postaci hemioli, np. we wstępie do ostatniej zwrotki w taktach 120-121, podkreślając ją efektownym glisssandem:

13 Za: http://www.hymnsandcarolsofchristmas.com/Hymns_and_Carols/tomorrow_shall_be_my_dancing_day.htm, data dostępu: 5.05.2013.



Przykł. 45. *Tomorrow Shall be my Dancing Day*, t. 116-122.

czy w finale *Largamente*, gdzie wspólnie z zespołem w taktach156-157 harfa "rozciąga" hemiolą czas:



Przykł. 46. *Tomorrow Shall be my Dancing Day*, t. 154-159.

Tomorrow shall be my dancing day

Tomorrow shall be my dancing day,
I would my true love did so chance
To see the legend of my plays,
To call my true love to the dance.
Sing oh my love, oh my love, my love, my love,
This have I done for my true love.

Then was I born of a Virgin pure,
Of her I took fleshly substance:
Then was I knit to man's nature,
To call my true love to my dance.
Sing oh my love, oh my love, my love, my love,
This have I done for my true love.

In a manger laid and wrapp'd I was,
So very poor this was my chance,
Betwixt an ox and a silly poor ass,
To call my true love to the dance.
Sing oh my love, oh my love, my love, my love,
This have I done for my true love.

Jutro będzie mój dzień tańca,
Chciałbym by moja prawdziwa miłość miała to szczęście
by ujrzeć wytłumaczenia mego działania,
Aby zaprosić moją prawdziwą miłość do tańca.
Śpiewaj och moja miłości, och moja miłości, moja miłości, moja miłości,
To zrobiłem dla mojej prawdziwej miłości.

Kiedy zostałem zrodzony z Dziewicy czystej,
Wziąłem jej cielesną postać:
Wówczas zostałem połączony z naturą ludzką,
Aby zaprosić moją prawdziwą miłość do mojego tańca.
Śpiewaj och moja miłości...

W żłobie złożony i owinięty byłem,
Tak bardzo biedny [ale] to była moja szansa,
Pomiędzy wołem i biednym głupim osłem,
Aby zaprosić moją prawdziwą miłość do tańca.
Śpiewaj och moja miłości...

John Rutter nie jest pierwszym kompozytorem, który sięgnął w swych opracowaniach po *Dancing Day*. Czynili to już Holst, Strawiński, Willcocks, a najbardziej znanym opracowaniem jest niezwykle popularna wersja Johna Gardnera.[14]

[14] John Gardner (1917 – 2011) – angielski kompozytor i pedagog.

UWAGI KOŃCOWE

Zetknięcie z materiałem do tej pory nie prezentowanym w Polsce sprawiło autorce wiele satysfakcji. Podczas pracy nad jego przygotowaniem wyłonił się szereg kwestii, które próbowano przeanalizować, a następnie omówić na kartach opisu. Były to zagadnienia dotyczące wyboru przez kompozytorów harfy jako instrumentu akompaniującego, świadomości tekstu i wynikającej z niego wspólnej frazy z zespołem oraz problemów akustyki i stroju samego instrumentu. W każdym z omawianych utworów Kompozytorzy nie przypadkowo dokonali wyboru harfy jako instrumentu akompaniującego: chociaż żaden nie wyraził opinii wprost, trudno oprzeć się wrażeniu, iż wybór ten był świadomym nawiązaniem do historii muzyki, kultury oraz tradycji związanej z instrumentem.
Spośród wszystkich rzadko wykonywanych grup *Hymnów* Holsta właśnie zarejestrowana grupa trzecia jest tą, po którą zespoły sięgają najczęściej. Powstaje pytanie, dlaczego tak się dzieje? Zdaniem autorki wprowadzenie przez Kompozytora właśnie akompaniamentu harfy spowodowało zwiększenie popularności utworu. Holst, chcąc zilustrować modlitwy sprzed 2 tysięcy lat, sięgnął po instrument, którego korzenie są nawet daleko wcześniejsze niż przedstawiane teksty. Brzmienie harfy, mimo jej współczesnego kształtu i zastosowania w utworze romantycznej harmonii, nadaje tekstom *Hymnów* grupy trzeciej swoisty autentyzm, którego (mimo niewątpliwego piękna tych utworów) trudno szukać w akompaniamencie całej orkiestry symfonicznej w przypadku grup pierwszej, drugiej i czwartej.
W przypadku *Birthday Hansel* i *Dancing Day* wybór instrumentu był narzucony przez zamawiających utwory, jednak geniusz kompozytorski pozwolił znaleźć dodatkowe uzasadnienie dla wyboru akompaniamentu harfowego. Britten w cyklu pieśni stosuje odniesienie do tradycji harfowej Wysp Brytyjskich całkiem wprost – poprzez dedykację utworu i tekst – oto harfista, bard klanowy wykorzystując przekomponowane elementy muzyki szkockiej sławi swego władcę. Natomiast Rutter stosując wiele odniesień do muzyki dawnej, poprzez akompaniament instrumentu istniejącego w czasach powstawania oryginalnych kolęd wprowadza, niezwykle intymny klimat utworu.
Każdy z Kompozytorów stosuje harfę w typowy dla swego stylu sposób (wszystkie elementy stylów innych kompozycji Holsta, Brittena czy Ruttera można odnaleźć w prezentowanych cyklach), jednocześnie ze świadomością możliwości warsztatowych instrumentu. Jedynie Rutter (przypuszczalnie ze względu na swe pragmatyczne podejście do instrumentacji i wczesne pochodzenie utworu) traktuje harfę dość fortepianowo.
Praktyką wykonawczą znaną i oczywistą jest, iż akompaniator powinien wiedzieć o czym traktuje tekst literacki utworu. Im większa jest świadomość prezentowanego tekstu, tym lepszy przekaz instrumentalny. Zarówno zespół śpiewający, jak i solista a także harfista występują w roli aktorów przekazujących słuchaczowi treść utworu. Podczas nagrania dzieła artystycznego wykonawcy starali się oddać nastrój poszczególnych części stosując się ściśle do wskazówek kompozytorskich i analizując wzajemną zależność partii tekstu i muzyki. U Holsta i Ruttera harfa przekazuje szeroko pojęty nastrój

poszczególnych części (wyłanianie się dnia z mroków nocy, potęgę olśniewającej władzy, rozpacz, taneczną radość itp), w przypadku niektórych pieśni solowych Brittena można wskazać niezwykłą ilustracyjność poszczególnych fraz w stosunku do konkretnych słów wierszy Burnsa (np. *My Hoggie*). Stąd też konieczne jest zwrócenie uwagi na kwestię wspólnych oddechów motywicznych, by frazowanie instrumentu nie zakłócało myśli literackiej przekazywanej w warstwie wokalnej (instrumentalista musi wykazać się tutaj szczególną czujnością).

Sięgając po omawiany repertuar należy wziąć także pod uwagę możliwości wykonawcze solisty i chóru, gdyż *Hymny* Holsta i niektóre części *Dancing Day* należą do utworów niezwykle trudnych emisyjnie. Również poprzez typową brittenowską dysonansowość *Birthday Hansel* jest dla wielu solistów pozycją niewykonalną. Dość oczywistą barierę w naszej części Europy stanowi język, częściowo angielski, także staroangielski jak również dialekt angielsko-szkocki.

W ramach każdego koncertu z udziałem harfy pojawia się ryzyko szybkiego rozstrajania się instrumentu. Ma na to wpływ cały szereg czynników niezależnych od wykonawców, takich jak temperatura pomieszczenia, wilgotność oraz ciśnienie powietrza. Szczególnie trudne jest „zestrojenie się" z dużym zespołem chóralnym, który (od strony fizycznej) stanowi jakby ścianę emitującą parę wodną w kierunku harfy: instrument o naturalnych strunach, wrażliwych nawet na niewielkie wahania temperatury, natychmiast reaguje na zmianę wilgotności. Jednak podczas wykonania koncertowego nie sposób przerywać myśli muzycznej strojąc już nie pojedyncze struny, lecz całe oktawy.

Podczas pracy w „laboratorium muzycznym", jakim dla instrumentalisty są próby z zespołem, powstaje często pytanie po której stronie chóru powinna być ustawiona harfa. Niewątpliwie tak jak i w innych rodzajach muzyki kameralnej – tak, by być lepiej słyszalną i by harfista lepiej słyszał zespół. Należy zaznaczyć, że ze względu na szczególnie duży zespół chóralny skierowany na dyrygenta (a nie na harfę) porozumienie z poszczególnymi wykonawcami jest znacznie trudniejsze niż w przypadku zespołu kameralnego czysto instrumentalnego. Ustawienie harfy od strony sopranów (z lewej strony chóru) umożliwia często lepsze słyszenie głównej linii melodycznej, jednak np. w przypadku początku *Hymnów* harfa daje oparcie głosom altowym, wspierając tym samym całą konstrukcję utworu, stąd decyzja autorki o wybraniu prawej strony (tej od altów) jako miejsca ustawienia instrumentu. Omawiany problem nie istnieje w przypadku wykonywania pieśni Brittena, gdzie porozumienie pomiędzy pojedynczymi wykonawcami jest znacznie łatwiejsze do osiągnięcia.

Na zakończenie pragnę wyrazić przekonanie, że nagranie dzieła artystycznego dowodzi, iż umiejętnie użyta harfa nie ustępuje na polu akompaniamentu innym instrumentom częściej w tym charakterze stosowanym.

Harp in British Vocal Music of the Twentieth Century
From the Sonoristic and Performance Aspects

Summary

The tradition of combining singing with the harp has its roots in ancient times. Already 3000 years ago groups of harpists and singers were represented on Egyptian reliefs. The harp is often mentioned in the Bible, including as an accompanying instrument. Until the harp was supplanted by the much handier lute, it accompanied singers of the medieval courts, and also soloists since the rise of the genre of opera.

Along with the modernisation of the mechanism of the instrument and the associated development of playing technique, the harp gained popularity not only among performers and the audience, but also among composers who ceased to worry about the constraints of the diatonic tuning of the instrument. The twentieth century was a great renaissance for harp music in all countries. Nevertheless, vocal - harp works on the European continent were often individual works in the ouvre of particular composers. In the UK this type of work developed considerably wider. Perhaps this is due to the fact that in the British Isles, where the choral tradition was characterised by an important rank, the harp as an instrument occupied an important, even a symbolic position in musical life. In Scotland, up until the sixteenth century, every clan chief employed a harpist. In Ireland and Wales the harp was and still is to this day considered a national instrument, a symbol of independence to the point of being so "dangerous" that in conquering these countries in the sixteenth century, the English issued decrees with intention that any harpist was to be executed and the instrument destroyed. Today, a remnant of these traditions is seen in the maintainenance of the position in Buckingham Palace of the court harpist.

The artistic part of this dissertation presents the works of three British composers: *Choral Hymns of the Rig Veda* by Gustav Holst, *A Birthday Hansel* by Benjamin Britten and John Rutter's *Dancing Day*. These composers represent three generations of British artists who, despite being separated by time, are bound together by tradition and an appreciation of the works of the old masters, as well as mutually benefiting from their achievements. Britten particularly appreciated the works of Holst; Gustav Holst's daughter, Imogen Holst, was an assistant for Britten and for many years helped him in organising the festivals in Altenborough. In turn, in 1963, the 17-year-old John Rutter sang in the boys' choir of Highgate School which took part in the first performance and recording of Britten's War Requiem.

The cycles by Britten and Rutter were presented in Poland for the first time, and Holst's hymns are performed extremely rarely. This was the first performance for the musical environment of Krakow.

Contact with material not previously presented in Poland gave the author a great deal of satisfaction. During the preparation a number of issues emerged for which an attempt has been made to analyse and discuss in the pages of description. These were questions regarding the selection by the composers of the harp as an accompanying instrument, awareness of text, and resulting from this common phrases with the ensemble and problems of acoustics and tuning the instrument. The author, from the position of instrumentalist, tried to answer, among others, the following questions:

- in what way does the harp part correlate with the vocal layer of the work;
- what is its role – paying particular attention to the sonoristic aspect of the work determined by the harp;
- is use of this instrument typical for some composers and what place does the harp take in their creative work;
- to what extent the use of the harp results from the aforementioned British traditions;
- what performance aspects should the harpist pay attention to when reaching for these works;
- what are the differences between the problems faced by the performer of vocal-harp music and the chamber musician in a different ensemble;
- why are these works so rarely performed.

Research carried out in the area of performance is based not only on years of experience in accompanying choirs, but also on the experience of the author as an orchestral musician, performing works in symphonic ensembles, which permitted comparison of the scale of the difficulties and the composers' technique in a broader context.

In each of the discussed works, the composer did not accidentally select the harp as the accompanying instrument: though none of them expressed any opinion directly, it is obvious that the choice was a conscious reference to the history of the music, culture, and traditions associated with the instrument.

Amongst all of the rarely performed group of Holst's *Hymns* this third group is the one for which ensembles reach the most. The question arises, why does this happen? In the author's opinion, the composer's introduction of harp accompaniment led to the increased popularity of the work. Holst, wishing to illustrate prayer 2000 years earlier, chose an instrument, whose roots are even earlier than the presented texts. The sound of the harp, despite its modern shape and the use of romantic harmony in the work, adding a kind of authenticity to this third group of hymn texts, which (despite the undeniable beauty of these works) is hard to find in the accompaniment with a full symphony orchestra in the case of the first, second and fourth groups.

In the cases of *Birthday Hansel* and *Dancing Day* the choice of instrument was imposed by the commission of the works, but the composer's genius made it possible to find additional justification for the selection of harp accompaniment. Britten, in the song cycle, made reference to the harp tradition of the British Isles quite directly - through dedication of the work and text – here is the harpist, the clan bard using through composed elements of Scottish music to celebrate their leader. Rutter on the other hand, using many references to early music through an instrument that existed during the creation of the original Christmas carols introduced an unusually intimate mood to the work.

Each of the composers used the harp in a manner typical of his style (all the stylistic elements of other compositions by Holst, Britten and Rutter can be found in the presented cycles), and was also conscious of the technical possibilities of the instrument. Only Rutter (presumably because of his pragmatic approach to instrumentation and earlier origins of the work) treats the harp fairly pianistically.

It is established and obvious performance practice that the accompanist should know what the literary text of a work is about. The greater the awareness of the presented text, the better the instrumental message. Equally the vocal ensemble, soloist and harpist fulfil the role of actors conveying the content of the work to the audience. During the

recording of the artistic work the performers sought to enhance the ambience of the individual parts using the strict compositional directions and analysing the mutual dependence of the text and musical parts. In Holst and Rutter the harp communicates the broadly understood mood of individual parts (the emergence of the from the darkness of night, the power of dazzling power, despair , dance-like joy, etc.), in the case of some of Britten's solo songs one may indicate an unusual illustrativeness in individual phrases in relation to the specific words of Burns poems (e.g. *My Hoggie*). Therefore, it is also necessary to draw attention to the issue of common motivic breaths, so that the instrumental phrasing does not interfere with the literary thoughts conveyed in the vocal layer (the instrumentalist must show special sensitivity here) .

Choosing the repertoire discussed here should also take into account the performing possibilities of the soloist and choir, as Holst's *Hymns* and some parts of *Dancing Day* are extremely difficult works in terms of emmission. Also, through Britten's typical dissonance, the *Birthday Hansel* is unperformable for many soloists. Language is a quite obvious barrier in this part of Europe, partly English, Old English and an English-Scottish dialect.

In any concert involving the harp there is the risk of the instrument going out of tune. A whole array of factors influence this, quite independently of the performer such as temperature of the hall, humidity and air pressure. It is particularly difficult to “tune in” with a large choral ensemble, which (from the physical side) is like a wall that emits water vapor directly towards the harp: an instrument with natural strings, sensitive even to small changes in temperature, responds immediately to changes in humidity. However, during the concert performance it is inapproriate to interrupt the musical flow in order to tune a few strings or a whole octave.

When working with an ensemble, the question often arises of which side of the choir the harp the should on. Undoubtedly, as in other types of chamber music – it should be such as to be better heard and for the harpist to better hear the ensemble. It should be noted that due to the particularly large choral ensemble focused on the conductor (and not on the harp) understanding with individual performers is much more difficult than in the case of a purely instrumental chamber ensemble. Placing the harp on the side with the sopranos (on the left side of the choir) makes it possible to better hear the main melody line, but for example in the case of the beginning of the *Hymns* the harp supports the alto voices, thus supporting the entire structure of the work, hence the decision of the author in selecting the right side (that of the altos) as the place to position the instrument. This issue does not exist when performing the songs by Britten, where understanding between the individual performers is much easier to achieve.

In conclusion, I wish to express my conviction that the recording of these works of art show that skillfully used as accompaniment, the harp does not give way to other instruments more often used in that capacity.

Bibliografia

Opracowania

Amstrong Robert, *The Irish and Highland Harps*, Edinburgh 1904.

Biblia Tysiąclecia, opr. zespół polskich biblistów pod red. Benedyktynów Tynieckich, Poznań 1965.

Bunting Edward, *A General Collection of Ancient Irish Music*, wyd. Cork 1983.

Church Michael, wywiad z Johnem Rutterem, "The Independent", 13 grudnia 2005.

Davies Gilbert, *Some Ancient Christmas Carols*, wyd. John Nichols and Son, London1823.

Encyklopedia Muzyki, PWN, Warszawa 1995.

Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire, Librairie Delagrave, Paris 1925.

Gwynn Williams, *Harp Tunes of Wales*, Walia 1962.

The History of the Harp with Catrin Finch, http://www.youtube.com/watch?v=I_ImURf8KUE- BBC Documentary.

Holst Gustav, *Choral Hymns from the Rig Veda second group*, Stainer & Bell, London 1922.

Holst Imogen, *Gustav Holst a Biography*, Faber and Faber, London 2008.

http://www.hymnsandcarolsofchristmas.com/Hymns_and_Carols

Jones Edward, *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards*, London 1825.

Kurtiz Paul, *The Making of Theatre History*, wyd. Pearson Education, 2000.

Munrow David, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, Oxford University Press, 1976.

Music Catalogue, wyd. Salvi Harps, 1990.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Macmillan Publishers Ltd., London 2001.

Parry John, *The Welsh Harper*, London 1839.

Poems and Songs of Robert Burns, Fontana/Collins, London 1955.

Poeschl-Edrich Barbara, *Osian Ellis on Benjamin Britten's Suite for Harp,* American Harp Journal, t. 22, nr 4, 2009.

Purser John, *Scotland's Music,* Mainstream Publishing 1992.

Rensch Roslyn, *Harps and Harpists*, Indiana University Press 1989.

Rutter John, *Interview*, www.youtube.com/watch?v=eb8BZ93ckPE.

Rutter John, komentarz do CD *Blessing* wyd. Deutsche Grammophon 2012 nr 00289 479 0497.

Rutter John, komentarz do CD, *Ceremony of Carols*, wyd. Delos 3422.

Sachs Curt, *Muzyka w świecie starożytnym*, PWM 1988.

Sachs Curt, *Historia instrumentów muzycznych*, PWM 1989.

Sanger K. i Kinnaird A., *Tree of Strings: a History of the Harp in Scotland*, Shillinghill 1992.

Scholes Percy, *The Oxford Companion to Music* , Oxford University Press, 1938.

Tuchowski Andrzej, *Benjamin Britten twórca, dzieło, epoka*, Musica Iagellonica, Kraków 1994.

Zeszyty naukowe Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, 2003.

Zingel Hans, *Harp Music in the Nineteenth Century*, Indiana University Press 1992.

Wydawnictwa nutowe

Britten Benjamin, *A Birthday Hansel for High Voice and Harp* op. 92, Faber Music Limited, London 1978.

Holst Gustav, *Choral Hymns from the Rig Veda third group,* Stainer&Bell, London 1998.

Holst Gustav, *Choral Hymns from the Rig Veda second group,* Stainer&Bell, London 1922.

Rutter John, *Dancing Day*, Oxford University Press 2012.