

Helenie Miczek

ZWIĄZKI RETORYKI I MUZYKI –
KANTATA *CHRIST LAG IN TODESBANDEN*
JANA SEBASTIANA BACHA

TOMASZ GÓRNY*

I. KSZTAŁTOWANIE SIĘ BAROKOWEJ RETORYKI MUZYCZNEJ

Związki muzyki z poezją sięgają początków europejskiej cywilizacji, niemniej to za sprawą renesansowych badań nad kulturą antyczną zwrócono nań szczególną uwagę. Dla średniowiecznych scholastyków słowo było bowiem środkiem przekazywania doktryny, a zatem miało głównie wartość poznawczą, natomiast dla renesansowych humanistów język stanowił odzwierciedlenie ludzkiej natury i dlatego powinien odwoływać się nie tylko do rozumu, ale również do uczuć i wyobraźni. Powstała wówczas koncepcja *homo loquens*, wedle której istotę człowieczeństwa określa się poprzez odniesienie do umiejętności posługiwania się słowem. Jednocześnie muzyka tradycyjnie należąca do *quadrivium* (obok arytmetyki, geometrii i astronomii) zaczyna zbliżać się do *trivium*, czyli sztuk „językowych” (gramatyka, retoryka, dialektyka). Zdaniem Ryszarda Wieczorka przełomowe znaczenie miało przeformułowanie definicji siedmiu sztuk wyzwolonych przeprowadzone przez Salutatię, który twierdził, że na bazie *artes liberales* powstała, jednocząca w sobie wszystkie sztuki i będąca najdoskonalszą z nich, poezja¹. Zjawisko to wymownie ilustruje jeden z drzeworytów do *Margaritha philosophica* (1503) Gregora Rejscha, na którym poeta widnieje nie wśród dyscyplin *trivium* – gdzie od późnego antyku jego miejsce – lecz pomiędzy *typus musices*. Zbliżenie sztuk nie było jednostronne i przedstawiciele obu dziedzin widzieli w nim pożytek. Gioseffo Zarlino w traktacie *Sopplimenti musicali* (1588) docenia znaczenie znajomości *artes liberales* dla sztuki muzyki, a stworzony przez siebie typ muzyki idealnego wyprowadza wprost z cycerońskiego ideału *oratore perfetto*. Zarlino wskazuje na bliskie związki muzyki z *artes dicendi* i zachęca kompozytorów do studiowania reguł gramatyki i retoryki, niemniej zaznacza, że muzycy i mówcy posługują się innymi sposobami naśladownictwa,

* Tomasz Górny – doktorant w Katedrze Teorii Literatury Wydziału Polonistyki UJ.

¹ R. J. Wieczorek, *Ut cantus consonet Verbis. Związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*, Poznań 1995, s. 17.

dlatego pierwsi nie powinni współzawodniczyć z drugimi. To wyraźne rozdzielnie kompetencji, przy całej świadomości podobieństw, jest charakterystyczne dla refleksji renesansowej. W tym samym mniej więcej czasie Pietro Pontio w traktacie *Ragionamento di musica* (1588), charakteryzując różnicę między motetem i madrygałem, powiada, że w przypadku tej drugiej formy (czy też stylu): „Trzeba zwracać wielką uwagę na to, aby podążać za słowami: gdy mówią one o rzeczach przykrych i gorzkich – znajdować zwroty przykre i gorzkie. Jeśli słowa będą mówić o biegu albo walce, trzeba, by utwór był tu szybszy niż poprzednio. Jeśli słowa będą mówić o upadaniu lub podnoszeniu się, macie uważać, by głosy waszego utworu postępowały krokami lub skokami opuszczając się lub wznosząc...”². Postulat uwydatnienia w muzyce tego, co wyobraźni podsuwa słowo, stał się jedną z głównych tez proklamowanych przez Cameratę Florencką. Ta grupa intelektualistów i muzyków amatorów, skupiona wokół hrabiego Bardiego (m.in. Jacopo Peri, Giulio Caccini oraz Vincenzo Galilei – ojciec astronoma Galileusza) poprzez krytykę renesansowego podejścia do tekstu doprowadziła do stworzenia recytatywu (jednogłosowej melodii z akompaniamentem), który z kolei stał się kluczowym komponentem powstającej wówczas opery. Istotą sporu nie był sam fakt korelacji afektu wyrażanego przez tekst poetycki z określonymi środkami muzycznymi, mającymi go podkreślić i uwydatnić. Przypadki takie były bowiem znane renesansowym teoretykom, którzy na określenie tego typu zależności używali terminu *musica reservata* (np. *Psalmi poenitentiales* Orlanda di Lasso). Kością niezgody stało się ogromne znaczenie, jakie członkowie Cameraty przypisali tekstowej podstawie dzieł muzycznych. Towarzysze Bardiego, dążąc do wskrzeszenia muzyki antycznej, nadali tekstowi uprzywilejowaną rolę i w nim upatrywali najważniejszego czynnika, wpływającego na wszystkie elementy utworu muzycznego. Manfred Bukofzer powiada, że: „W recytatywie, będącym mową śpiewaną, muzykę absolutnie podporządkowywano słowom, toteż tekst narzucał rytm muzyczny, a nawet wyznaczał kadencje”³. Konsekwencją takiego podejścia było odrzucenie zasad kontrapunktu ścisłego (nazywanego też renesansowym) na rzecz maksymalnego wyrazu. Tak radykalne zaniechanie obowiązującej wówczas tradycji kompozytorskiej spotkało się z licznymi zarzutami o brak profesjonalizmu, które, choć formułowane w dobrej wierze i w dużej mierze zasadne (większość członków Cameraty – w tym sam hrabia Bardi – nie posiadała gruntownego wykształcenia muzycznego), to jednak charakteryzowały się ograniczeniem spojrzenia do istniejącego *status quo* i nie dostrzegały ogromnych możliwości tkwiących w nowym podejściu do muzyki. Potencjał ten w pełni wykorzystał jeden z najwybitniejszych kompozytorów tamtych czasów Claudio Monteverdi. Jego *Il Lamento d’Arianna*, utwór rozpoczynający się od

² P. Pontio, *Ragionamento di musica*, Parma 1588; cytat w przekładzie Anny Szweykowskiej [za:] Z. M. Szweykowski, *Między sztuką a ekspresją*, cz. II, *Rzym*, Kraków 1994, s. 87.

³ M. Bukofzer, *Muzyka w epoce Baroku*, przeł. E. Dziębowska, Kraków 1969, s. 21.

pełnego napięcia zawołania Ariadny, pragnącej śmierci po stracie ukochanego, stał się synonimem ekspresyjnego stylu monodycznego. W madrygałach Monteverdiego wyraźnie zaznacza się ewolucja od stylu renesansowego, utrzymanego w kontrapunkcie ścisłym, do coraz swobodniejszego traktowania dźwięków dysonujących, a co za tym idzie do rozluźnienia zasad kontrapunktu. Tę właśnie cechę krytykował Artusi, twierdząc, że Monteverdi traktuje dysonanse w sposób sprzeczny z zasadami starej szkoły. W odpowiedzi zamieszczonej w przedmowie do piątej księgi madrygałów (1605) Monteverdi otwarcie stwierdził, że nie stara się sprostać wymaganiom kontrapunktu ścisłego i sformułował pogląd o istnieniu dwóch praktyk: starej (*prima prattica*) i nowej (*seconda prattica*), jednocześnie opowiadając się za drugą z nich. Sytuacja Monteverdiego, który sprawnie posługiwał się kontrapunktem renesansowym, jednak chcąc osiągnąć większy wyraz emocjonalny łamał jego zasady, stała się znamieną dla wielu XVII-wiecznych kompozytorów. Spór zapoczątkowany przez Cameratę Florencką zdominował wiele dysput teoretycznych, a powstanie recytatywu leży u podstaw przemian stylistycznych charakterystycznych dla muzyki Baroku. W niniejszym szkicu nie ma miejsca na szczegółowe omówienie tych zagadnień, dlatego przejdę od razu do zjawisk, które w sposób bezpośredni i decydujący wpłynęły na kształt tzw. retoryki muzycznej.

Jednym z jej podstawowych komponentów jest teoria afektów, czyli *Affektenlehre*. Termin ten jest problematyczny, ponieważ został sformułowany w pierwszych dekadach XX wieku (w filozofii zastosował go Dilthey, a w muzykologii Kretzschmar i Schering), natomiast opisuje się nim zjawiska znacznie wcześniejsze. Niemniej pojęcie to zadomowiło się w muzykologii i jest obowiązujące⁴. *Affektenlehre* korzeniami sięga starożytnej teorii etosu, wiążącej poszczególne modusy melodyczne z określonym działaniem moralnym. Teorią afektów zajmowali się starożytności m.in. Platon i Arystoteles, a w wiekach średnich św. Tomasz z Akwinu i św. Augustyn, jednak dla ukształtowania się XVII-wiecznego języka muzycznego kluczowe są rozstrzygnięcia Kartezjusza, który w traktacie *Namiętności duszy*⁵ (*Les Passions de l'âme*, 1649) związał naukę o ludzkich emocjach z racjonalistycznie pojętą fizjologią. Jego zdaniem uczucia mają charakter obiektywny, ponieważ są wytwarzane w – dającym się spostrzec i opisać – procesie fizjologicznym. Kartezjusz wyróżnił sześć uczuć pierwotnych, podlegających jednak kombinacjom, są to: radość, smutek, miłość, nienawiść, podziw oraz pożądanie. Ich zaistnienie jest uzależnione od „tchnień życiowych” (*esprits animaux*), czyli drobnych elementów krwi, których działanie Kartezjusz porównuje do pracy instrumentu muzycznego: „[...] serce i tętnice, tłoczące tchnienia życiowe do jam mózgowych naszej maszyny, są jak miechy owych organów, które

⁴ S. Paczkowski, *Nauka o afektach muzycznych w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998, s. 11–14.

⁵ R. Descartes, *Namiętności duszy*, przeł. L. Chmaj, Warszawa 1986.

łtoczą powietrze do wiatrownic, przedmioty zewnętrzne zaś, które – zależnie od tego, jakiemu nerwowi nadają ruch – sprawiają, że tchnienia zawarte w owych jamach przechodzą stamtąd do niektórych kanalików, są jak palce organisty, które – zależnie od tego, jaki klawisz naciśną – sprawiają, że powietrze przechodzi z wiatrownic do niektórych piszczałek”⁶. Konsekwencją takiego rozumowania było przekonanie o tym, że muzyka – jako jeden z czynników zewnętrznych – zdolna jest do pobudzenia afektu drogą fizjologiczną. Kartezjusz sam nie wyciągnął takich wniosków w odniesieniu do muzyki, jednak teoretycy zajmujący się dzisiaj teorią afektów dostrzegają w jego koncepcji źródło XVII-wiecznej *Affektenlehre*. Liczba ludzkich reakcji na muzykę jest w tym ujęciu ograniczona i w związku z tym afekty można policzyć, opisać i usystematyzować. Jedną z ważniejszych prób tego typu podjął Athanasius Kircher w traktacie *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni* (1650). W ósmej księdze tego dzieła została sformułowana koncepcja, łącząca teorię tchnień życiowych z teorią pneumy i nauką o proporcjach. *Musica pathetica* – bo taką nazwę nadał jej Kircher – wyjaśnia afektywne oddziaływanie poszczególnych interwałów, począwszy od sekundy małej, która powoduje spowolnienie tchnień życiowych i w konsekwencji afekty związane ze smutkiem i bólem, aż do interwałów doskonałych, które wzbudzają szybki ruch tchnień i afekt radosny. Interwały wielkie (szczególnie tercja wielka będąca składnikiem akordu majorowego) wywołują, według Kirchera, afekt radosny, zaś interwały małe (szczególnie tercja mała będąca składnikiem akordu minorowego) smutny.

Na marginesie warto dodać, że również dzisiaj przypisanie tercji wielkiej charakteru radosnego, a małej smutnego, jest jedną z podstawowych atrybucji harmoniczo-emocjonalnych. W koncepcji sformułowanej w *Musurgia universalis* duże znaczenie odgrywają interwały dysonujące, szczególnie sekunda mała, która powtórzona kilkakrotnie w pochodzie w górę bądź w dół odznacza się szczególnymi walorami wyrazowymi. Z tego właśnie względu Kircher nazwał półton duszą muzyki („Totius musicae anima semitonium est”⁷). Uczony ten wymienia wiele afektów, jednak tylko osiem z nich można – jego zdaniem – oddać w muzyce, są to: *Amor* (miłość); *Luctus seu Planctus* (smutek lub żal); *Laetitia et Exaltatio* (radość i uniesienie); *Furor et Indignatio* (złość i oburzenie); *Commiseratio et Lacryma* (wzruszenie i płacz); *Timor et Afflictio* (strach i przerażenie); *Praesumptio et Audacia* (gwałt i zuchwalstwo); *Admiratio* (podziw)⁸. *Musica pathetica* jest umiejętnością takiego komponowania, aby poruszyć słuchacza jednym lub kilkoma z nich. Kircher zalecał kompozytorom, chcącym osiąść tę

⁶ R. Descartes, *Człowiek. Opis ciała ludzkiego*, przeł. A. Bednarczyk, Warszawa 1989, s. 40.

⁷ A. Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Rzym 1650, cz. I, s. 554. Cyt. [za:] Sz. Paczkowski, *op. cit.*, s. 116.

⁸ D. Bartel, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln 1997, s. 48.

umiejętność, następujące czynności: należało wybrać temat pasujący do afektu, następnie wyrazić go w odpowiedniej tonacji i ściśle zharmonizować rytm słów z rytmem muzyki, wreszcie postarać się o to, aby utwór został wykonany w jak najlepszych (dla określonego afektu) warunkach, tzn. w odpowiednich: obsadzie, miejscu i czasie. Istotnym elementem muzycznej teorii afektów był również wybór odpowiedniego tempa. Dietrich Bartel twierdzi, że dla barokowych teoretyków (Werckmeister, Mattheson) określenia takie jak *presto* czy *adagio* prymarnie odnosiły się do afektu, wtórnie zaś do tempa, które miało jedynie wzbudzić określony afekt⁹.

Kolejnym ważnym czynnikiem stymulującym rozwój retoryki muzycznej była reforma Kościoła, sformułowana przez Marcina Lutera, która – w przeciwieństwie do propozycji np. Jana Kalwina – nadawała muzyce uprzywilejowane miejsce w systemie edukacyjno-wychowawczym. Luter zalecał, aby młodzi ludzie ćwiczyli się w muzyce, bowiem jest ona w stanie korzystnie wpływać na kształtowanie się dobrego charakteru. Wielki reformator podkreślał doniosłość studiów muzycznych, a w liście do Markusa Crodela prosił o to, aby opiekę muzyczną nad edukacją jego syna objął Johann Walther, współtwórca chorału protestanckiego¹⁰. Muzyka była, zdaniem Lutera, wielkim darem Boga dla ludzkości, pośledniejszym jedynie od Słowa Bożego, niemniej mogącym wspomóc jego wielkie działanie. Jest ona w stanie nie tylko uwydatnić tekst Pisma Świętego i podkreślić afekty z nim związane, ale również może tłumaczyć jego znaczenia i w związku z tym można ją traktować jako sztukę sermonalną. Bartel za Oskarem Söhngenem (*Theologie der Musik*, 1967) przytacza zdanie Lutera, z którego wynika, że kompozycja muzyczna była dla niego rodzajem kazania w dźwiękach („Das laudare verbo et musica ist eine sonora praedicatio”¹¹). Takie podejście pozwoliło na ukształtowanie się, charakterystycznej dla niemieckiej muzyki protestanckiej, odmiany retoryki muzycznej. Zarówno kompozytorzy (m.in. Schütz, Buxtehude, Bach), jak i teoretycy (m.in. Burmeister, Mattheson), zwracali uwagę na szczególne pokrewieństwo tych dziedzin. Jak podkreśla Bartel w szkicu *Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures*¹² sztuki te łączyła nie tylko chęć poruszenia słuchacza, ale również to, że w *Lateinschule* najczęściej wykładała je ta sama osoba, co, rzecz jasna, owocowało naturalną skłonnością do przenikania się tych dziedzin.

Johann Mattheson w traktacie *Der vollkommene Capellmeister* (1739) przedstawił schemat formalny arii, bazujący na modelu retorycznym. Otóż aria powinna się – jego zdaniem – rozpoczynać od *exordium* (instrumentalny wstęp), po

⁹ D. Bartel, *The Affections and Rhythm* [w:] *Idem, Musica Poetica, op. cit.*, s. 46–47.

¹⁰ W. E. Buszin, *Luther on music*, „The Musical Quarterly” 1946, t. 32, nr 1, s. 93.

¹¹ Cyt. [za:] D. Bartel, *op. cit.*, s. 8.

¹² D. Bartel, *Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures*, „The Musical Times” 2003, t. 144, nr 1885, s. 15–19.

którym miała nastąpić *narratio* (wprowadzenie muzycznej myśli zasadniczej), *propositio* (rozwińnięcie tej myśli), *confutatio* (wprowadzenie elementu kontrastowego), *confirmatio* (powrót myśli zasadniczej) oraz domykająca *conclusio* (instrumentalne zakończenie). Są to oczywiście poszczególne elementy oracji, tak jak przedstawia je klasyczna retoryka. Mattheson zaleca, aby cztery środkowe części były fragmentami wokalnymi, jednak każe je przedzielać instrumentalnymi interludiami¹³. Gregory G. Butler¹⁴ pisze o tym, w jaki sposób strukturę fugi organizowano według zasad retoryki muzycznej, natomiast Anna Kisiel analizuje pod tym względem *Pasję według św. Mateusza* Jana Sebastiana Bacha. Autorka przypomina, że również sam proces komponowania opisywano za pomocą kategorii retorycznych: *inventio* odpowiadała wyszukiwaniu tematów muzycznych, które należało uporządkować w ramach *dispositio*. Następnie trzeba było wyrazić przygotowany materiał (*decoratio*), zapamiętać go (*memoria*) i przedstawić publicznie (*pronunciatio*)¹⁵.

W niniejszym artykule chciałbym zająć się szczególnie występowaniem w muzyce barokowej figur retorycznych, których użycie należało do etapu *decoratio* (inna często występująca nazwa to *elocutio*). Joachim Burmeister, kantor i nauczyciel łaciny w gimnazjum w Rostock, wprowadził pomysł stworzenia muzycznych figur retorycznych przez analogię do figur językowych. Rezultat tego połączenia nazwał pojęciem *musica poetica*. Burmeister podzielił figury retoryczne na melodyczne (*figurae melodiae*), harmoniczne (*figurae harmoniae*) oraz harmoniczno-melodyczne (*figurae tam harmoniae quam melodiae*). Klasyfikację tę stworzył w oparciu o rozróżnienie na figury językowe związane z poszczególnymi słowami (*figurae verbi*) oraz figury odnoszące się do całego zdania bądź struktury tekstu (*figurae totius orationis*). Figury melodyczne są dla Burmeistera odpowiednikami figur słownych, zaś figury harmoniczne odpowiadają figurom związanym z większymi całościami językowymi¹⁶. Dla renesansowej i barokowej recepcji zasad starożytnej retoryki kluczowe były rozwiązania przedstawione przez Kwintyliana, który w *Institutio oratoria* stwierdza, że figura retoryczna jest nienaturalnym, tj. nietypowym użyciem języka. Można zatem powiedzieć, że muzyczne figury retoryczne to układy dźwiękowe o określonej strukturze, zderminowanej przez nietypowy kształt linii melodycznej, bądź zaskakujący układ harmoniczny. Ich istotą jest odchylenie od normy, które jednak przebiega według określonych zasad, co zbliża je do sposobu funkcjonowania idiomów w języku. Dzięki tym zabiegom pewne zwroty muzyczne zyskują afektywną atrybucję, która jest rozpoznawalna i powtarzalna.

¹³ L. Dmytrzak, *Ukształtowanie formalne. Model Matthesona* [w:] *Idem, Aria barokowa. Matthesonowska koncepcja formy i zagadnienia retoryki*, Warszawa 2001, s. 11–14.

¹⁴ G. G. Butler, *Fugue and Rhetoric*, „Journal of Music Theory” 1977, t. 21, nr 1, s. 49–109.

¹⁵ A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha. Próba rekonstrukcji procesu przygotowania oracji muzycznej*, Poznań 2003.

¹⁶ D. Bartel, *Musica Poetica*, *op. cit.*, s. 97.

II. KANTATA CHRIST LAG IN TODESBANDEN JANA SEBASTIANA BACHA

Przykładem ilustrującym wybrane figury retoryczne chciałbym uczynić kantatę *Christ lag in Todesbanden* BWV 4, skomponowaną przez Jana Sebastiana Bacha na Niedzielę Wielkanocną. Alfred Dürr mówi o niej, że „jest arcydziełem barokowego objaśniania tekstu i jedną z najwspanialszych kompozycji kantatowych z okresu przed Neumeistrem”¹⁷. Jej tekst w całości pochodzi z pieśni napisanej przez Marcina Lutra w 1525 roku i jest swobodnym przetworzeniem łacińskiej sekwencji *Victime paschali laudes*, stworzonym w oparciu o starą pieśń *Christ ist erstanden*¹⁸. Oto wersja oryginalna i polskie tłumaczenie:

Versus 1

Christ lag in Todesbanden
Für unsre Sünd gegeben,
Er ist wieder erstanden
Und hat uns bracht das Leben;
Des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und ihm dankbar sein
Und singen halleluja,
Halleluja.

Versus 2

Den Tod niemand zwingen kunnt
Bei allen Menschenkindern,
Das macht alles unsre Sünd,
Kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tod so bald
Und nahm über uns Gewalt,
Hielt uns in seinem Reich gefangen.
Halleluja.

Versus 3

Jesus Christus, Gottes Sohn,
An unser Statt ist kommen
Und hat die Sünde weggetan,
Damit dem Tod genommen
All sein Recht und sein Gewalt,
Da bleibet nichts denn Tods Gestalt,
Den Stachel hat er verloren.
Halleluja.

Versus 4

Es war ein wunderlicher Krieg,
Da Tod und Leben rungen,

Versus 1

Legł Chrystus w śmierci pętach
Za nasz to grzech wydany,
Lecz oto powstał z martwych,
Stąd i my żywot mamy.
Więc się cieszymy ile tehu
I oddajmy chwałę Mu
Śpiewając: Alleluja,
Alleluja.

Versus 2

Zmóc śmierci nikt nie zdoła
Wśród dzieci świata tego.
O karę grzech nasz woła.
I nie masz niewinnego.
Przez to przyszła śmierci noc,
Która ma nad nami moc,
Która nas uwięziła.
Alleluja.

Versus 3

Jezus Chrystus Boży Syn
Miejsce wszak nasze zajął.
Grzechy nasze krwią swą zmył,
Śmierci broń wytrącając.
Gdzież więc śmierć moc swoją ma?
Pozór śmierci tylko trwa:
Oścień swój już straciła.
Alleluja.

Versus 4

Toż przedziwny to był bój,
Co z śmiercią życie miało;

¹⁷ A. Dürr, *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, przeł. A. A. Teske, Lublin 2004, s. 235.

¹⁸ *Ibidem*, s. 234.

Das Leben behielt den Sieg,
 Es hat den Tod verschlungen.
 Die Schrift hat verkündigt das,
 Wie ein Tod den andern fraß,
 Ein Spott aus dem Tod ist worden.
 Halleluja.

Versus 5

Hier ist das rechte Osterlamm,
 Davon Gott hat geboten,
 Das ist hoch an des Kreuzes Stamm
 In heißer Lieb gebraten,
 Das Blut zeichnet unsre Tür,
 Das hält der Glaub dem Tode für,
 Der Würger kann uns nicht mehr schaden.
 Halleluja.

Versus 6

So feiern wir das hohe Fest
 Mit Herzensfreud und Wonne,
 Das uns der Herre scheinen läßt,
 Er ist selber die Sonne,
 Der durch seiner Gnade Glanz
 Erleuchtet unsre Herzen ganz,
 Der Sünden Nacht ist verschwunden.
 Halleluja.

Versus 7

Wir essen und leben wohl
 In rechten Osterfladen,
 Der alte Sauerteig nicht soll
 Sein bei dem Wort der Gnaden,
 Christus will die Koste sein
 Und speisen die Seel allein,
 Der Glaub will keins andern leben.
 Halleluja¹⁹.

Odniosło w niej tryumf swój:
 Śmierć połknęło całą.
 W piśmie napisane jest:
 W śmierci Pana – śmierci kres.
 Kpiną tylko śmierć została.
 Alleluja.

Versus 5

Tak baranka paschalnego
 Bóg daje na ołtarze
 Na pniu krzyża sprawionego
 W jego miłości zarze.
 Wierząc więc, że nasze drzewi
 Są znaczone śladem krwi,
 Dusiciel nam nie groźny.
 Alleluja

Versus 6

Do święta powód jest nam dan,
 Radości tak gorącej,
 Gdyż dziś się nam objawił Pan
 I sam jest dla nas słońcem,
 Bo przez łaski światło Pan
 serca mrok rozjaśnia nam.
 Noc grzechu przeminęła.
 Alleluja.

Versus 7

Więc życia dla nas nadszedł czas,
 Praśników spożywania.
 Teraz starego ciasta kwas
 Nie znajdzie już uznania.
 Chrystus chce strawą być nam,
 Dusze nasze żywicie sam.
 Tylko tam żyć chce wiara.
 Alleluja²⁰.

Kantata rozpoczyna się od *Sinfonii*, czyli instrumentalnego wstępu, wyznaczającego tonację i ogólny charakter utworu. Po niej następuje chóralne opracowanie początkowej strofy pieśni. Już pierwszy wyraz – *Christ* – podkreślony jest figurą retoryczną, mianowicie polegającą na powtarzaniu jakiegoś zwrotu przez kolejne głosy, *anaphorą*:

¹⁹ A. Dürr, *op. cit.*, s. 232–233.

²⁰ *Teksty kantat Jana Sebastiana Bacha w polskim przekładzie*, przeł. A. Teske i A. A. Teske, Lublin 2004, s. 10–11.

A musical score snippet for the cantata "Christ lag in Todesbanden". It features three staves: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The lyrics "Christ lag in To..." are written below each staff. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The Soprano staff begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The Alto and Bass staves have similar rhythmic patterns with different pitch contours.

Zabieg ten służy uwydatnieniu tego kluczowego dla całego utworu słowa. Inne znaczące wyrażenie to, pojawiające się po każdej zwrotce (po pierwszej nawet dwukrotnie), eksklamacyjne *Halleluja*. Warto podkreślić, że muzyczne opracowanie tego krótkiego zwrotu zajmuje niemal połowę taktów przeznaczonych na umuzycznienie *Versusu I*, a zatem tyle samo, ile Bach poświęcił na pozostałe siedem linijek tekstu. Ponadto drugie *Halleluja* rozpoczyna się od zmiany tempa na *alla breve*, co z kolei łączy się ze zmianą afektu z pełnego dostojęstwa i odświeżonej podniosłości na przepojony radosną egzaltacją z powodu zmartwychwstania Pana. Zabieg ten, tj. zwrócenie uwagi na jakiś fragment poprzez zmianę tempa, nazywany jest w retoryce muzycznej *mutatio per motus*. Innym sposobem na retoryczne ukształtowanie kompozycji muzycznej jest wprowadzenie *patopoi*, figury wykorzystującej najmniejszą możliwą odległość między dźwiękami – półton. Już Kircher nazywał ten interwał duszą muzyki. *Patopoi* wykorzystuje jego skrajnie dysonującą naturę po to, aby wzbudzić afekty związane z bólem i cierpieniem, co z kolei – niczym w tragedii antycznej – doprowadzić powinno do wzbudzenia litości. Początek drugiej strofy kantaty rozpoczyna się od słowa oznaczającego śmierć (*Den Tod*), zaś muzyczne opracowanie oparte jest na powtarzającym się kilkakrotnie półtonie (h-ais lub g-fis), któremu towarzyszy ostinatowe *basso continuo*, podkreślające jakoby jej nieustępliwość. *Patopoi* jest zatem w tym miejscu połączona z *anaphorą*:

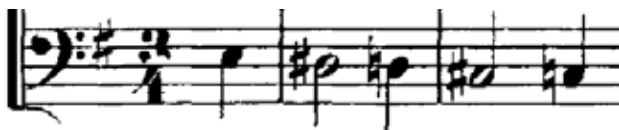
A musical score snippet showing the phrase "Den Tod, den Tod, den Tod Nie...". It features three staves: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The lyrics "Den Tod, den Tod, den Tod Nie..." are written below the Soprano staff. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The Soprano staff begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The Alto and Bass staves have similar rhythmic patterns with different pitch contours. The Bass staff is a basso continuo line, characterized by a repeating rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Dramatyczne współbrzmienia wykorzystuje również figura *saltus duriusculus*, polegająca na skoku o dysonujący interwał, np. tryton lub septymę wielką. W ten sposób zaznaczone jest słowo *Tods*, pojawiające się w muzycznym opra-

cowaniu *Versusu 3*. Partia *basso continuo* realizuje skok h-eis, który wprowadza duże napięcie emocjonalne. Ponadto miejsce to podkreślone jest – podobnie do drugiego pojawienia się *Halleluja* w pierwszej zwrotce – przez zmianę tempa, czyli figurę *mutatio per motus*, a także przez kontrast fakturalny, czyli figurę *mutatio per noema*. Dodatkowo cały ten ustęp poprzedzony jest pauzą występującą we wszystkich głosach tuż po słowie *nichts* (nic). Zabieg ten to *aposiopesis*, figura wykorzystująca ciszę jako element dramaturgiczny. W konsekwencji takty 26–29 wyraźnie odstają pod względem fakturalnym i wyrazowym od pozostałej części muzycznego opracowania *Versusu 3*, a wszystko po to, aby podkreślić słowa związane ze śmiercią. Oto omawiany fragment:



Jeszcze inną figurą, wykorzystującą zakazane w kontrapunkcie ścisłym współbrzmienia, jest *passus duriusculus*, czyli seria dysonujących interwałów (najczęściej półtonów) następujących bezpośrednio po sobie. Figura ta była bardzo popularna i z czasem usamodzielniała się tak, że jest rozpoznawalna nawet w muzyce czysto instrumentalnej, która z natury rzeczy nie rości sobie prawa do podkreślenia wyrazu tekstu. Figurą tą rozpoczyna się muzyczne opracowanie *Versusu 5*. Opadający pochod półtonów: e-dis-d-cis-c, nadaje całej części pełny patosu charakter.



W kolejnych taktach tej strofy na słowie *des Kreuzes* (krzyża) melodia kreśli kształt przypominający krzyż. Jest to figura *imaginatio crucis*²¹. Zarówno linia

²¹ Figura *imaginatio crucis* nie występuje w barokowych traktatach, jednak wśród współczesnych muzykologów panuje przekonanie, iż była ona elementem retoryki muzycznej. Zob. T. Jasiński, *Imaginatio crucis w muzyce baroku*, „Zeszyty naukowe VI”. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej *Muzyka baroku – style, interpretacje, stylizacje*, 26–27 kwietnia 1993, Poznań 1994, s. 65–82.

łącząca pierwszy i ostatni dźwięk (h – h), jak i linie znajdujące się pomiędzy dźwiękami środkowymi (cis¹ – ais oraz ais – cis¹) mają odpowiadać krzyżującym się belkom. Choć w rzeczywistości linii tych nie ma w partyturze, to jednak rysunek melodii podsuwa je wyobraźni, tak że słuchacz może je „zobaczyć”.



W dalszej części tej strofy po raz kolejny znajduje zastosowanie figura *saltus duriusculus*. Za jej pomocą zobrazowana jest „śmierć” pojawiająca się w wersie szóstym. Słowu²² temu towarzyszy mocno dysonujący skok h-eis, zrealizowany na zaskakująco dużej odległości duodecymy zmniejszonej. Miejsce to (takty 64–65) podkreślone jest również figurą *mutatio per noema* – w odcinku wcześniejszym w głosach instrumentalnych dominowała faktura *nota contra notam*, bazująca na równobrzmiących pionach, podczas gdy na słowie *Tod* dochodzi do oksymoronicznego ożywienia się partii instrumentalnych.

Tego typu przykładów można znaleźć w kantacie *Christ lag in Todesbanden* dużo więcej, przywołałem tylko te najbardziej kluczowe dla wymowy kompozycji. Otóż położenie akcentu na wyrażeniach związanych z krzyżem i śmiercią oraz wielokrotne podkreślanie słowa *Halleluja*, służą uwydatnieniu podstawowego znaczenia kantaty. Męka Pańska, choć wiąże się z dramatycznymi przeżyciami, ma w tradycji chrześcijańskiej wyzwalającą moc, dlatego znaczenie figur obrazujących cierpienie (*patopia*, *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*)

²² Polskie tłumaczenie jest w tym miejscu mylące, jednak w oryginale występuje słowo *dem Tode*.

dopełniane jest w tej kantacie przez, kończący każdy *Versus*, wyraz *Halleluja*. Zderzenie śmierci Chrystusa z jej życiodajnymi konsekwencjami nadaje charakter całej kantacie i powoduje, że nie dziwi słuchacza molowa tonacja, ani wielość figur związanych z cierpieniem i śmiercią w utworze – bądź co bądź – świątecznym. Jest zresztą typowe dla luteranckiej wersji chrześcijaństwa, że elementy pasyjne mają większe znaczenie niż te związane ze zmartwychwstaniem. Dość przypomnieć, że największym świętem u ewangelików jest Wielki Piątek, a nie Wielkanoc – jak to ma miejsce chociażby u katolików. Nie znaczy to jednak, by kantata ta była wyłącznie przepojona dramatyzmem. Niemal za każdym razem, kiedy pojawia się wykrzyknienie *Halleluja*, muzyka ilustruje jego znaczenie przez ożywienie tempa (*mutatio per motus*), zmianę faktury (*mutatio per noema*) oraz inne zabiegi kompozytorskie. Te ambiwalentne wartości przeciwstawiane są na planie muzycznym, a ich „dialektyczny spór” przewyciężony zostaje dopiero w ostatniej części utworu – chorałowym opracowaniu *Versusu* 7.

Przedstawiona analiza nie jest wyczerpująca, pominąłem wiele istotnych aspektów, zwracając szczególną uwagę na kilka muzycznych figur retorycznych po to, aby dać pewne wyobrażenie o sposobie ich funkcjonowania w muzyce barokowej. Figury retoryczne, czyli – by przypomnieć – zwroty melodyczne, harmoniczne lub melodyczno-harmoniczne o charakterystycznej strukturze, związanej często z określonym afektem, są obok strategii, polegającej na takim ukształtowaniu struktury formalnej kompozycji muzycznej, aby odpowiadała poszczególnym częściom oracji, podstawowym komponentem retoryki muzycznej, czyli określonego i historycznie zdeterminowanego sposobu reprezentacji dźwiękowej. Zjawisko to, jakkolwiek mające niewiele wspólnego ze współczesną praktyką kompozytorską, jest jednak szalenie istotne dla życia muzycznego drugiej połowy XX wieku i pierwszych dekad wieku XXI. Otóż sposób interpretacji muzyki barokowej poprzez kategorie retoryczne stał się obecnie jednym z podstawowych paradygmatów wykonawczych. Nikolaus Harnoncourt w książce *Muzyka mową dźwięków*²³ (*Musik als Klangrede*, 1982) przedstawił głośną tezę, iż muzyka po roku 1750 „maluje”, zaś muzyka sprzed tej umownej daty, naznaczonej śmiercią Jana Sebastiana Bacha, „mówi”. W konsekwencji chcąc zrozumieć pierwszą z nich, wystarczy doznawać płaszczyzn dźwiękowych, tak jak ogląda się np. pejzaż, podczas gdy pojmowanie muzyki „dawnej” jest ściśle powiązane ze zrozumieniem zasad, wedle których zorganizowana jest ta – nieraz bardzo kunsztowna – „mowa”. Jedną ze strategii, dzięki którym można rozpoznać jej znaczenie, jest retoryka muzyczna i właśnie z tego względu studia nad nią stanowią zagadnienie istotne dla współczesnego życia muzycznego.

²³ N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, przeł. M. Czajka, Warszawa 1995.

Tomasz Górny

RHETORIC AND MUSIC:
JOHANN SEBASTIAN BACH'S CANTATA *CHRIST LAG IN TODESBANDEN*

Summary

The first part of the article outlines the tradition which gave shape to the Baroque musical rhetoric. Among its constitutive elements were the style of the Florentine Camerata with its insistence on the role of speech in musical composition; Athanasius Kircher's doctrine of the affects (*Affektenlehre*); Johann Mattheson's model of the aria and Joachim Burmeister's idea of musical figures. The second part of the article contains a rhetorical interpretation of Johann Sebastian Bach's Cantata No.4 BWV *Christ lag in Todesbanden*". The interrelationship between the words and the musical structure of the cantata is described and analyzed with the help of concepts from the field of musical rhetoric. The summary considers the significance of this interpretation of Bach's composition for contemporary musical life.