

Piotr Zawistowski

Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku

Od czasów średniowiecza muzyka należała do tzw. *sztuk wyzwolonych* (*artes liberales*); gramatykę, dialektykę i retorykę (*trivium*) oraz arytmetykę, geometrię, muzykę i astronomię (*quadrivium*) wykładano jednak także w renesansie, zmieniając nieco orientację owych nauk, kierując uwagę na człowieka. Ów dwustopniowy system kształcenia silnie oddziaływał jeszcze pod koniec XVII wieku i w pierwszej połowie wieku XVIII. Należy podkreślić, że sztuki wyzwolone nie istniały każda z osobna, lecz oddziaływały na siebie wzajemnie, a zasady stosowane w jednej z nich znajdowały często zastosowanie w innej, choć oczywiście w nieco zmodyfikowanej formie. W tym kontekście łączenie muzyki z retoryką czy arytmetyką nie wydaje się dziwne, lecz naturalne i zrozumiałe.

Retoryka jako usystematyzowana nauka ma swój początek w czasach starożytnych. Uczyla ona przekonywania rozmówców do własnych tez. Pojawiła się już w czasach greckich, swój rozkwit przeżyła jednak w imperium rzymskim, którego rozbudowane sądownictwo wymagało perswazyjnych oracji przy obronie swojego stanowiska w czasie procesu. Retoryka znalazła swoje odzwierciedlenie w muzyce, w szczególności w postaci tzw. teorii afektów; z retoryką wiązały się ściśle figury retoryczne, czyli konstrukcje muzyczne (bądź muzyczno-słowne), za pomocą których kompozytorzy w sposób modelowy oddawali różne stany emocjonalne bądź w sposób obrazowy przedstawiali pewne zjawiska.

Badania nad retoryką w muzyce baroku są stosunkowo młode. Na jej obecność, jako bodaj pierwszy, zwrócił uwagę A. Schweitzer w swej pracy o Bachu, choć jego pionierskie próby ujęcia tematu nie okazały się do końca trafione. Schweitzer wymienia bowiem w swej pracy figury, którym przypisana zostaje konkretna i niezmienna treść (dziś wiemy, iż figury retoryczne rozpatrywane muszą być zawsze w kontekście muzyczno-tekstowym i mogą przybierać różne znaczenia).

Związek słowa i dźwięku bez wątplenia lepiej rozumiany był w dawnych czasach niż ma to miejsce dzisiaj. Zwraca na to uwagę Nikolaus Harnoncourt: „Wszyscy wiemy, jak należy uczyć się języka obcego, a muzyka barokowa jest dla nas językiem obcym, gdyż nie jesteśmy ludźmi baroku. Musimy więc – podobnie jak w języku obcym – uczyć się słówek, gramatyki i wymowy, czyli artykulacji muzycznej, podstaw harmonii i zasad rządzących cezurami i akcentami.”²⁷ W. Lisecki, pisząc o retoryce dodaje: „Dziś te wszystkie

oczywistości i banały należy mozolnie rekonstruować, dopasowywać do współczesnych nawyków językowych, badać i analizować. Ale trzeba to robić, gdyż w przeciwnym razie nigdy nie dotrzemy do sedna tamtej kultury...”²⁸

W swym artykule pragnę przedstawić podstawowe zagadnienia związane z retoryką w muzyce baroku, do których należą: teoria afektów i typologia figur retorycznych oraz symboliczna wymowa tonacji i związków muzyki i liczb. Jako że próby poszukiwania pewnych sposobów wyrażania poprzez muzykę obrazów (zjawisk przyrody) czy stanów emocjonalnych nie są wynalazkiem baroku (bo pojawiły się znacznie wcześniej), postanowiłem także zarysować pokrótce kształtowanie się relacji muzyki ze słowem w okresie poprzedzającym barok.

Kształtowanie się związków muzyki ze słowem **– rys historyczny**

Jak już wspomniałem, idea połączenia muzyki ze słowem i podporządkowania jej tekstowi nie jest bynajmniej pomysłem kompozytorów i filozofów okresu baroku. Są oni bowiem kontynuatorami pewnych tendencji, które – w sposób bardzo silny – ujawniły się w renesansie wraz z pojawieniem się humanizmu we Włoszech.²⁹ Istniejąca dotąd – skądinąd wspaniała – wielka północna polifonia, pełna niepospolitej inwencji i fantazji melodycznej, nasycona niekończącymi się melizmatami, kontrapunktycznymi komplikacjami oraz spekulacjami o podłożu matematycznym, zostawiała tekst daleko w tyle (ginał on bowiem w gęstej i skomplikowanej fakturze) oferując odbiorcy jedynie swe – niezaprzeczone – walory czysto dźwiękowe. Taka jest choćby muzyka Johanna Ockeghema (ok.1410 – 1497), który był kontynuatorem dokonań mistrzów burgundzkich – Binchois, a zwłaszcza Dufay’a. Idee włoskich humanistów miały swe oczywiste konsekwencje na gruncie sztuki: malarstwa, poezji i wreszcie muzyki. Nakłaniały one twórców do poszukiwania nowych rozwiązań.

Jednym z podstawowych postulatów humanizmu, wynikających z inspiracji kulturą antyku, było harmonijne zespolenie muzyki z poezją, które określano mianem *melopoezji*. Zarlino podkreślał, iż nie chodzi tu tylko o stosowne dopasowanie obu elementów – wg niego melopoeta chcąc połączyć słowa, rytm i harmonię tak, aby wpłynąć na dusze i umysły słuchaczy, powinien – na wzór muzyka antycznego – dysponować odpowiednią wiedzą, pozwalającą uznać go za uczonego. Myśl humanistyczna cele i zadania melopoezji widziała trojako:

1. pouczanie – *docere*
2. bawienie – *delectare*
3. poruszanie – *movere*.

Owe trzy ogniwa stworzyły swoistą retoryczną triadę. Ostatnie z nich podkreślane było w sposób szczególny, ucieleśniało bowiem główną ideę muzyki w dobie humanizmu: wyrażała się w nim tęsknota za kulturą antyku, ale także wiara w przywrócenie możliwości etycznego oddziaływania muzyki. Postulatowi temu patronowała platońska zasada pełnego podporządkowania muzyki tekstowi, traktowana przez filozofa jako warunek skutecznego oddziaływania na duszę i uczucia. Środkiem do celu miała być tutaj szeroko pojęta imitacja (nie chodzi w tym przypadku o imitację jako technikę przeprowadzania tematu przez poszczególne głosy w strukturze polifonicznej, a o naśladowanie [*imitazione della natura*]). Zyskała ona miano *mimesis* i oznaczała stosowną korelację pomiędzy kompozycją a przedstawianą przez nią rzeczywistością. Johannes Affligemensis powiada, iż „pieśń winna się zmieniać zgodnie ze znaczeniem słów (...); pragnący chwały muzyk winien dążyć do tego, by tak stosownie skomponować pieśń, ażeby zdawała się wyrażać to, co zawierają słowa”.³⁰ Idei *mimesis* towarzyszyło przeświadczenie, że naśladowanie jest po prostu czystą ekspresją (Rosetti, Vicentino, Finck). Idea naśladowania była silnie sprzężona z przestrzeganiem wszelkich aspektów prozodii języka oraz z zasadą *decorum*.

Decorum uważane było za absolutnie podstawową zasadę całej retoryki muzycznej. Dotyczyła ona z jednej strony relacji pomiędzy treścią a zastosowanymi środkami językowymi, z drugiej zaś związków słowa z kontekstem pozajęzykowym, którego elementami były: osoba mówcy, jej wiek, pozycja społeczna, osoba słuchacza oraz czas i miejsce wygłaszania mowy. Zarlino twierdził, iż kompozytor powinien respektować zasadę *decorum* w równym stopniu jak poeta, dostosowując całą konstrukcję i środki muzyczne do tekstu utworu. „Jeśli w mowie (...) można traktować o materii wesołej lub smutnej albo też poważnej lub bez żadnej powagi, podobnie o rzeczach zacnych i rozwiązłych, trzeba, abyśmy także i my dokonywali wyboru harmonii i rytmu odpowiadających tematów, jakie zawarte są w mowie; aby w kompozycji rzeczy te (harmonia i rytm), proporcjonalnie połączone, dały w efekcie muzykę odpowiednią do celu. I zaprawdę powinniśmy uwzględnić to, co mówi Horacy w *Liście o sztuce poetyckiej*, gdy powiada: *versibus exponi Tragicis res Comica non volt*. Jeśli zatem poecie nie wolno pisać komedii w wierszach właściwych tragedii, to i kompozytor nie może łączyć niezgodnie obu tych rzeczy, to jest harmonii i słów. Nie będzie zatem stosowne, gdy przy temacie wesołym użyjemy harmonii smutnej i rytmu poważnego, a tam gdzie mowa o rzeczach żałobnych i pełnych łez, harmonii wesołej i rytmu lekkiego, czyli szybkiego.”³¹

Vicentino i Zarlino wskazują na określone środki techniki kompozytorskiej, których zastosowanie gwarantowało zespolenie słowa z muzyką. Są nimi (stosownie dobrane): tonalność, interwalika i melorytmika. Zarlino, w kontekście zasady *decorum* wyodrębnia dwie kategorie słów (ze względu na rodzaj przedstawianych przez nie zawartości afektywnych): mocną i słabą. Pierwszej z nich przypisuje interwały majorowe (charakteryzując je jako „żywe

i wesołe, bardzo dźwięczne”), drugiej – minorowe (o których mówi, że „choć słodkie i łagodne, skłaniają się nieco ku smutkowi i tęsknocie”). Takie postrzeganie interwałów doprowadziło Zarlina do podziału modi na dwie grupy:

1. tonacje z tercją wielką na finalis (C, F, G) jako „bardziej radosne i żywe”
2. tonacje z tercją małą na finalis (D, E, A), uważane przez teoretyka za raczej „smutne”³².

W spekulatywnej muzyce Dufay’a i Ockeghema nie odnajdujemy jeszcze odwzorowania humanistycznych ideałów (choć pewna świeżość kolorystyczna, którą można niekiedy dostrzec w ich twórczości, zdaje się być śladem i zapowiedzią nowej, renesansowej wrażliwości).

Humanistyczne idee połączenia muzyki ze słowem wspaniale ujawniły się w twórczości Josquina des Pres (1440 – 1521). Jest on w zasadzie pierwszym kompozytorem dostrzegającym emocje zawarte w tekście i poszukującym dla nich odpowiednich rozwiązań muzycznych. Mistrz z Conde był jednak naturalnym spadkobiercą północnej, franko-flamandzkiej polifonii (być może nawet uczniem Ockeghema), toteż jego wczesna twórczość hołduje jej zasadom (choćby motet *Illibata Dei Virgo nutrix*). W późniejszych utworach, inspirowanych ideami włoskich humanistów i stanowiących trzon jego twórczości, Josquin nie rezygnuje z wysokiego kunsztu warsztatowego. Ogranicza jednak długie, abstrakcyjne w swym rysunku melizmaty na rzecz czytelności tekstu. Widoczne staje się to zwłaszcza w jego motetach pisanych do tekstów psalmów lub innych fragmentów biblijnych, głównie Starego Testamentu. Dla oddania emocji tych wspaniałych tekstów Josquin stosuje odpowiednią barwę wykorzystując rejestry głosów ludzkich. Tak jest np. w motecie *De profundis clamavi* do tekstu *Psalmu 130*, gdzie ciemny koloryt, mroczne współbrzmienia, powolne frazy i pojawiające się dysonanse tworzą atmosferę pokuty. Przejrzyście skonstruowane frazy podkreślają bardzo sugestywny element deklamacyjny. Typ emocji jaki bije z tej muzyki, zmienia się jednak wraz z tekstem, np. na pełnych nadziei słowach *oczekuj Izraelu Pana* melodyka podąża z niskich rejestrów ku górze osiągając (po raz pierwszy w utworze) durowy akord. Podobny nastrój odnajdujemy w motecie *Absalon, fili mi*, podejmującym wątek bólu króla Dawida po stracie ukochanego syna Absaloma (*II Księga Samuela*). Częste użycie współbrzmień sekundy małej i tercji małej (traktowanej i odbieranej wówczas jako dysonans), to oczywisty zabieg podkreślający ból cierpiącego ojca.

Również w swych mszach Josquin daje się poznać jako twórca wrażliwy na – nieco już wyeksploatowane – walory tekstu cyklu mszalnego. Przykładem może tu być msza *Hercules Dux Ferrarie*. Gdy na słowach *et incarnatus est* rozpoczyna się nowa, wydzielona cezurą część *Credo*; zmienia się nastrój, aby oddać mistyczne znaczenie tych słów. Z kolei we fragmencie *et ascendit in coeli* kierunek melodii (wznoszący) oddaje wstępowanie. Zabieg ten zaczął być wkrótce niemal obowiązkową zasadą przy pisaniu renesansowych mszy. W

muzyce Josquina widzimy wyraźny nacisk retoryki na formę, której założenia podporządkowane są tekstowi.

Głęboka retoryka dzieł Josquina nie zapanowała jednak w całej XVI-wiecznej twórczości muzycznej. Utwory jego ucznia, Nicolasa Gomberta (ok.1500 – 1557) nie kultywują owego retorycznego stylu – nawiązują raczej do rdzennie północnej, gotyckiej polifonii. Pierre de la Rue (1460 – 1518) również zdaje się być bardziej lirykiem czy pełnym wyobraźni kolorystą niż humanistą odnajdującym powiązania emocjonalne między słowem i dźwiękiem. Muzyka tych i wielu innych twórców to po prostu inny nurt rozwijający się obok głęboko humanistycznych kompozycji Josquina. Prawdziwym kontynuatorem jego stylu był natomiast wielki Flamand Cipriano de Rore (1515 – 1565), twórca w swoim czasie bardzo sławny i podziwiany (wszyscy, którzy wymieniali jego imię pisali o nim *divino* – boski). Jako twórca muzyki religijnej jest on spadkobiercą stylu Josquina, jako autor madrygałów zaś idzie znacznie dalej, poszukując nowatorskich rozwiązań (choć i tu inspirację stanowiły dla niego zapewne motety Josquina, zwłaszcza te pisane do tekstów psalmów). Twórczość Cipriana de Rore wywarła ogromny wpływ na rozwój madrygału; bez niej trudno byłoby wyobrazić sobie kompozycje Marenzia czy nawet Gesualda. Retoryka muzyczna zaś ujawniła się w sposób szczególny właśnie w procesie rozwoju madrygału. Przyjrzyjmy się mu zatem nieco bliżej.

Teksty madrygałów, które tworzyła poezja o najwyższych walorach literackich, stanowiły silny bodziec do poszukiwania dla nich odpowiednich rozwiązań dźwiękowych. Kompozytorzy podejmują zatem próby imitowania słów i obrazów poetyckich (zgodnie z ideą *mimesis*). Pewne słowa – klucze, decydujące bardziej niż inne o wytworzeniu pożądanego nastroju, znalazły swoje odpowiedniki w muzyce – powstały w ten sposób figury retoryczno – muzyczne. Oto kilka przykładów:³³

<i>Słowo, obraz poetycki</i>	<i>ekwiwalent muzyczny</i>
ziemia	niski rejestr
niebo, wznoszenie się	rejestr wysoki
śmierć, zamieranie	opadający pochód dźwiękowy
biec, lecieć, uciekać	szybkie biegniki figuracyjne
morze, fale	wijące się, płynne arabeski oddające ruch fal
oczy ukochanej	dwie nuty równej długości i wysokości

Tego rodzaju retoryka dotyczyła tylko niektórych fragmentów madrygału, podczas gdy inne odcinki opracowywane były neutralnie (w tym właśnie przejawia się dualizm formy, który swoje dopełnienie znalazł w madrygale na gruncie stosowanej naprzemiennie faktury – polifonicznej i homofonicznej). Takie madrygały, często nieco naiwne w swym języku dźwiękowo – muzycznym, pisali choćby Philippe Verdelot i Costanzo Festa. W miarę dojrzewania formy wyraźnie zarysowuje się wśród kompozytorów tendencja do odchodzenia od koncentrowania się na szczegółach (której sprzyjały wspomniane figury) ku psychologicznym uogólnieniom, próbom oddania w

muzyce pewnych stanów emocjonalnych. Taka jest właśnie muzyka Cipriana de Rore, twórcy manierystycznego nurtu w rozwoju madrygału. Malarstwo dźwiękowe jest mu wręcz obce, interesuje go oddanie klimatu emocjonalnego wiersza jako całości. Środkiem dla de Rore są tutaj śmiałe, niespotykane wcześniej eksperymenty harmoniczne wykorzystujące chromatykę.

Na doniosłą rolę chromatyki jako środka wyrazu w twórczości madrygałowej zwraca uwagę E. Obniska: „Chromatyka Cipriana de Rore i Vicentina stała się nieodłącznym elementem madrygału, niejako wyróżnikiem jego manierystycznego nurtu. Stała się dla pokolenia ostatnich manierystów fascynującą przygodą, odkrywaniem ziemi nieznannej; eksperymenty chromatyczne rozbiły spójny system kościelnej diatoniki nie tworząc w zamian żadnego nowego systemu. (...) Chromatyka służy wyrażaniu najsubtelniejszych niuansów uczuciowych, tak charakterystycznych dla ówczesnej poezji, symbolizuje uniesienia erotyczne (kroki półtonów w melodii), maluje także bolesne stany emocjonalne.”³⁴

Możliwości ekspresyjne chromatyki docenił nawet Orlando di Lasso, kompozytor nie hołdujący raczej estetyce manieryzmu (*Prophetiae Sibyllarum*). Także późna twórczość Marenzia nie opiera się już na konwencjonalnym języku dźwiękowym (który przyniósł jego utworom tak wielką w swoim czasie popularność) – staje się, dzięki swobodnemu stosunkowi do dysonansu i eksperymentom chromatycznym, głęboko emocjonalnie. Najbardziej skrajne eksperymenty na tym polu obserwujemy jednak w twórczości Gesualda. Używa on wszystkich siedmiu krzyżyków i bemoli, interwałów zmniejszonych i zwiększonych, półtonów chromatycznych, nierozwiązanych i nieprzygotowanych dysonansów. Takie elementy języka harmonicznego ujawniają się w akordowych odcinkach jego madrygałów, podczas gdy w fakturze kontrapunktycznej panuje diatonika. Ów kontrast pogłębiony jest jeszcze bardziej przez zastosowany typ ruchu: zwolniony w odcinkach homofonicznych, gwałtowny (niekiedy wręcz „dziki”) w fakturze polifonicznej. Wszystkie te zabiegi tworzą niepowtarzalne figury emfatyczne, pomyślane jako środki służące oddaniu emocji; środki będące heroiczną próbą wyrażenia toposu, nawet za cenę zburzenia spokojnej, zrównoważonej, apollińskiej z ducha estetyki renesansu, w którą wiara w schyłkowej, kryzysowej fazie epoki całkowicie się załamała. Retoryczne walory twórczości Gesualda doceniali późniejsi autorzy; Athanasius Kircher (1601 – 1680) w swym traktacie *Musurgia universalis* pisze o nim jako kompozytorze „(...) który wedle powszechnego mniemania wyniósł muzykę na szczyty doskonałości, gdzie podziwiają ją i składają jej hołd wszyscy muzycy”, podając za przykład madrygał *Baci soavi e cari*, w którym „(...) tak sugestywnie, na podobieństwo natury, wyraził zawarty w nim miłosny afekt, że nic lepszego zapragnąć nie można. (...) Krótki ów przykład wskazuje, jak genialnie został tu wyrażony afekt miłosny, jaką bezsilnością nacechowane są współbrzmienia, jak pięknie

synkopowane są poszczególne głosy; z pewnością nie można celniej oddać słabości duszy.”³⁵

Ukoronowaniem manierystycznego języka madrygału, także w jego aspekcie retorycznym, są dzieła Claudia Monteverdiego. Genialna poezja Tassa i Guariniego otrzymała w jego utworach godną siebie oprawę muzyczną, z bardzo bogatym słownikiem figur retorycznych i prawdziwie dramatyczną narracją. Język Monteverdiego nigdy jednak nie był tak irracjonalny jak język Gesualda. Mimo iż madrygał przechodzi u Monteverdiego ogromną ewolucję stylistyczną (od utrzymanych w *stile antico* utworów, poprzez dzieła typowo manierystyczne, aż po barokową formę koncertującą), to nigdy jednak nie ztraca swej jedności słowa poetyckiego i dźwięku.

Podsumowując należy stwierdzić, że to właśnie madrygałowi zawdzięczamy powstawanie figur muzyczno – retorycznych, które od początku zdawały się tworzyć dwie wyraźne grupy:

- 1) takie, których celem było obrazowanie natury, pewnych zjawisk (tzw. „malarstwo dźwiękowe”)
- 2) figury, za pomocą których kompozytorzy pragnęli oddawać uczucia, pewne stany emocjonalne (figury emfaticzne).

T. Jasiński zauważa, iż „(...)późnorenesansowych figur muzyczno – retorycznych nie można traktować wyłącznie jako zapowiedzi czy przygotowania muzycznej retoryki baroku. Tym na pewno były, lecz status owych figur jest znacznie wyższy. Były one chronologicznie pierwszym, integralnym składnikiem barokowej *muzycznej „ars oratoria”*. Należy też przypomnieć, że wiele XVI-wiecznych figur zachowało swą muzyczno – retoryczną nośność w XVII wieku. Niektórzy teoretycy baroku, wyjaśniając teorię afektów i figur muzyczno – retorycznych, przywoływali właśnie dzieła kompozytorów z epoki renesansu. Przykładem jest A. Kircher. W czasowo dość odległej już od renesansu *Musurgia universalis* (1650) Kircher wyjaśnia figury m. in. na podstawie dzieł Lassa, Palestriny, de Monte, a nawet o sto lat wcześniej tworzącego Clemensa non Papa. Trudno o bardziej miarodajne potwierdzenie retorycznej prawomocności muzycznych figur XVI wieku.”³⁶

Okolo roku 1600 powstał styl recytatywny, który stanowił punkt zwrotny w historii muzyki. Wykształciła się monodia z akordowym akompaniamentem (*basso continuo*) będącym nośnikiem harmonii. Manifestowanie przez Cameratę florencką nowego stylu podyktowane było dążeniem jej członków do uczynienia tekstu maksymalnie czytelnym; postulatu tego nie mogła zrealizować – jak twierdzono – zawiła renesansowa polifonia. Nowy styl natomiast dawał kapitalne możliwości ekspresyjne – jego retoryka zawierała się zarówno w odpowiednim kształtowaniu melodii jak i w doborze stosownego języka harmonicznego w akompaniującej warstwie basso continuo. Powstaje zatem recytatyw, arioso i aria. W nieskrępowanych formach recytatywów i ariosach śpiew solowy zbliżał się w sposób naturalny do afektywnej deklamacji.

Powstaje dramat muzyczny (jako próba wskrzeszenia – w gruncie rzeczy nieznanego – muzycznego dramatu antycznego), którego narracja ujęta zostaje w ramy monodii. Recytatyw, z całym swym bogatym językiem retorycznym, stanowi integralny człon konstrukcyjny nie tylko oper, ale także kantat, pasji i oratoriów.

Bujny rozwój głęboko retorycznej muzyki obserwujemy w pierwszej fazie baroku na gruncie niemieckim, a ściślej mówiąc – w sakralnej muzyce protestanckich twórców. Twórcą tego idiomu muzycznego jest Heinrich Schütz (1585-1672); można uznać, że od niego zaczyna się narodowy styl niemiecki w muzyce). Fundament, na którym rozwija się twórczość Schütza stanowi dawna flamandzka polifonia. Jego muzyka jest jednak bardzo żarliwa – podąża zawsze za subtelnymi niuansami emocjonalnymi tekstu i za jego prozodią. Wszystko to sprawia, że nawet solidny kontrapunkt wydaje się tu prosty i bardzo retoryczny; nie ma w sobie nic z abstrakcyjnego języka dawnej polifonii. Osobowość muzyczną Schütza ukształtowały jednak pobyty we Włoszech, gdzie młody kompozytor był uczniem Giovanniego Gabriele'go. To właśnie w Italii Schütz poznał tajniki techniki polichóralnej, obecnej w wielu jego dziełach (*Magnificat*, SWV 468, *Die mit Tränen säen*, SWV 42) i przyswoił sobie typowo weneckie myślenie kolorystyczne. Idiom włoski jest bardzo wyraźnie obecny w jego kompozycjach, zwłaszcza w tych wczesnych (np. *Psalmy Dawida*). Wyjątkowość Schütza polega na tym, że niezależnie od wpływów włoskich ulega on inspiracji ojczystego języka, co przynosi całkiem nowe jakości muzyczne (wczesne kompozycje, wyraźnie inspirowane stylem Gabriele'go, pisane były głównie do tekstów łacińskich). Podłożem, na którym rozwija się w tym czasie muzyka niemiecka jest doświadczenie religijne. Niemiecki styl muzyczny wyrasta na fundamencie kultury protestantyzmu, w atmosferze reformacji. Słowo (zgodnie z postulatami Lutera, według którego muzyka [melodia] miała czynić tekst bardziej zrozumiałym, ożywiać go) znajduje się w centrum muzyki Schütza, jest mu całkowicie podporządkowane. W jego dziełach odnajdujemy już całe bogactwo muzycznej retoryki, choć jest ono jeszcze jakby trochę nieśmiałe, nie do końca rozwinięte. Rozwinięcie owo ujawni się dopiero w całej swej pełni w muzyce J. S. Bacha.

Kontynuatorami stylu zapoczątkowanego przez Schütza byli m. in. Dietrich Buxtehude (1637 – 1707) i Nicolaus Bruhns (1665 – 1697), znani głównie jako twórcy wspaniałych dzieł kantatowych. Ich wczesnobarokowe kantaty są jeszcze wolne od wpływów opery, dzięki czemu są swobodniejsze w formie (nie ma w nich jeszcze stereotypowego następstwa recytatywów i arii). Właściwość ta pozwala na głębsze połączenie słowa i muzyki (dzięki niezakłóconemu poszczególnymi „numerami” continuum muzyczno – słownemu).

Muzyka Bacha jest niewątpliwie ukoronowaniem barokowej „mowy dźwięków” – w jego genialnych dziełach retoryka została wzniesiona na absolutne wyżyny, zyskując przy tym postać bardzo wysubtelnioną. Warto zauważyć, jak bardzo odmiennie pojmował teorię afektów wielki rówieśnik

Bacha – Haendel. Widoczne jest to choćby w rysunku melodii. Haendel tworzy śmiało, wyraziście zarysowane motywy, podczas gdy Bach pisze melodie o wiele bardziej złożone. Bukofzer określa melodykę Haendla jako „ekstensywną”, Bacha – „intensywną”. Jako przykład podaje arioso z arii *He was despised* (część B) z *Mesjasza* i recytatyw *Erbarm' es Gott* z *Pasji wg św. Mateusza*. Biczowanie Chrystusa przedstawione jest w obu przykładach za pomocą pionów akordowych w ciężkim, punktowym rytmie (to typowe „malarstwo dźwiękowe”). Melodyka głosów solowych jest jednak u kompozytorów różna. Bach jest pieczołowity w oddawaniu każdego słowa nadając mu określony rysunek melodyczny; ponadto już w samej melodii wyzyskuje pełne napięcia następstwa harmoniczne. Haendel nie jest aż tak pedantyczny – jego melodyka nie ewokuje tu nastroju poszczególnych słów: jest bardzo konwencjonalna, rozpięta na szerokich łukach. „U podstaw muzyki Bacha leży dwuwymiarowość pozornej polifonii; jednowymiarowa melodyka Haendla oddziałuje na słuchacza samym swym rozmachem. Zmysłowy charakter arii Haendla stanowi diametralne przeciwieństwo abstrakcyjnych melodii Bacha.”³⁷ – pisze Bukofzer. Trudno nie zgodzić się z Forkelem, który stwierdził, iż Bach był „największym muzycznym poetą i deklamatorem spośród tych, którzy byli i prawdopodobnie spośród tych, którzy będą”.³⁸

Barokowa retoryka muzyczna. Teoria afektów i typologia figur retorycznych

Retoryka muzyczna, jako sztuka pragnąca przedstawiać pewne obrazy (zjawiska), a zwłaszcza oddawać pewne konkretne stany uczuciowe w bardzo przekonujący, perswazyjny wręcz sposób, związana była ściśle z teorią afektów. Już retoryka starożytna poświęcała tym ostatnim sporo uwagi. Kwintylian (ok. 35 - ok. 93) zwraca uwagę na artystyczne i etyczne ich walory: „W afektach leży największa siła retoryki. Nauka o afektach, według różnych przekazów rozróżnia dwie warstwy: jedną, którą Grecy nazywają *pathos*, a my przekładamy to słusznie jako *afekt*; drugą zwaną *ethos*, która, jak sądzę, nie ma odpowiednika w mowie rzymskiej; nazywają ją *mores*, a w części filozofii zwanej *ethike*, określana jest jako *moralis*”.¹³ Również w baroku w ramach retoryki nauka o afektach zajmowała się wpływaniem na ludzkie uczucia, posługując się figurami retorycznymi, których symbolikę znał każdy wprawny słuchacz.

Teoria retoryki muzycznej została sformułowana i spisana w baroku, głównie w literaturze niemieckojęzycznej. Niemieccy autorzy systematyzują figury poetycko-muzyczne, składające się na imponującą wiedzę o uczuciach, w sposób bardzo drobiazgowy.¹⁴ Problematyka ta była widać niezwykle istotna dla niemieckich kompozytorów – teoretycy bowiem nie zajmowaliby się tak gorliwie sprawami drugorzędnymi. Sztuka baroku postrzegana jest zresztą jako

twórczość pragnąca przede wszystkim oddawać ludzkie uczucia (afekty). Widoczne jest to nie tylko w muzyce, ale i w malarstwie tego okresu (monumentalne płótna, bardzo dynamiczne, pełne gwałtownego ruchu; dramatyczne pozy postaci, pełne patosu teatralne gesty). Co więcej, afektami zajmują się także filozofowie dążący do poznania i opisania natury uczuć. Kartezjusz w swej pracy pt. *Namiętności duszy* z 1649 roku wymienia sześć głównych afektów pierwotnych (radość, smutek, miłość, nienawiść, podziw i pożądanie), które mogą wchodzić ze sobą w różne konfiguracje. Nazywa je „wzruszeniami duszy”, gdyż „(...) z wszelkich myśli, jakie ona mieć może, żadne tak silnie nie niepokoją i nie wstrząsają jak owe uczucia”.¹⁵

Powróćmy jednak do dokonań niemieckich teoretyków. Najbardziej popularne ujęcia teorii afektów i typologii figur retorycznych stanowią dzieła Lippiusa, Kirchera i Burmeistera. Przyjrzyjmy się bliżej ustaleniom Kirchera.

Athanasius Kircher (1601 - 1680) zapisał się w historii muzyki przede wszystkim jako autor traktatu *Musurgia universalis*, będącym wszechstronną dziesięciotomową encyklopedią ówczesnej wiedzy muzycznej. Swoją wizję nauki o afektach Kircher przedstawia w *Księdze VIII* noszącej tytuł: *Diakrytyczna, tworzy porównanie starej muzyki z nową, odkrywa możliwości jej nadużycia, wykazuje znaczenie pieśni kościelnych, odkrywa metodę, dzięki której można osiągnąć doskonałość wykonania muzyki patetycznej*.¹⁶ Koncepcja afektów Kirchera podporządkowana została muzyce, która miała wyrażać chwałę Boską jako źródło wszelkiej harmonii oraz radość ludzką jako reakcję na harmonię boskiego stworzenia (takie postrzeganie zadań muzyki było zgodne ze światopoglądem autora, nota bene jezuita, oraz innych ówczesnych badaczy).

W rozważaniach Kirchera nauka o afektach ma swoje podstawy medyczne. Autor posługuje się, bardzo wówczas popularną, teorią pneumy i tchnień życiowych. Pneuma jest tu gazem złożonym z tchnień życiowych, które wędrują po całym ciele przez włókna nerwowe. Tchnienia pozostają w ciągłym drganiu, częstotliwość drgań zaś stanowi o temperamencie. Płyny wewnętrzne mogą rozchodzić się po ciele w postaci oparów i mogą łączyć się z tchnieniami życiowymi – to właśnie na skutek owych połączeń powstaje określony afekt. I tak połączenie tchnień z parami ciepłymi i suchymi (żółć jasna) powoduje afekty choleryka (złość, gniew, wściekłość), z ciepłymi i wilgotnymi – afekty sangwinika (miłość, radość, nadzieja), z zimnymi i suchymi – afekty melancholika (smutek, ból, litość, bojaźń), z zimnymi i wilgotnymi natomiast – afekty charakterystyczne dla flegmatyka (spokój, zadowolenie, wiara). Zjawisko mieszania się par z tchnieniami życiowymi Kircher porównuje do struny, której częstotliwość drgań będzie zależna od jej napięcia. Połączenie par i tchnień przy ich odpowiednim zagęszczeniu staje się więc fizjologicznym nośnikiem odpowiedniego afektu. Rozprężenie par wywołuje afekty radosne, zagęszczenie – smutne. Reakcje duszy skupiają się w sercu, centrum tchnień życiowych. Z serca przenoszą się do mięśni, gdzie zachodzą reakcje fizyczne. Kircher

wyjaśniając fizjologiczny proces afektacji opierał się na, dziś już nieco humoralnej, teorii Hipokratesa i Galena.

W pracy Kirchera podkreślony został także związek afektów z interwałami. Konsonansowość interwałów wzrasta wraz ze zbliżaniem się proporcji do jedności – interwały nabierają wówczas radosnego charakteru. Skomplikowanie proporcji powoduje dysonansowość interwałów, stosownych do wyrażania afektów związanych z bólem i cierpieniem. Teoria ta z jednej strony nawiązuje do koncepcji Pitagorejskich, z drugiej zaś do zasygnalizowanych wyżej związków afektów z fizjologią (pewne interwały posiadały charakter „kurczący”, inne „rozkurczający”, np. tercja mała jest kurczliwa, obydwie jej składniki dążą do środka interwału, tercja wielka z kolei kieruje się na zewnątrz; z tego powodu tchnienia życiowe będą za małą tercją podążały ku sobie, za wielką zaś będą się rozrzedzały). Problematyka liczbowej proporcji interwałów związana była jednak przede wszystkim z koncepcją metafizyczną odwołującą się wprost do Boga i stworzonej przez Niego harmonii opartej na proporcjach liczbowych. Im proporcja bliższa 1:1, tym jest doskonalsza, gdyż liczba 1 to symbol Boga, prajedni.

Kircher podkreśla również doniosłą rolę dysonansów: ich występowanie między konsonansami wyostreza brzmienie tych ostatnich. Jednym z najbardziej afektywnych jest sekunda mała. Chromatyczny pochod sekundy małych tworzy nastrój szczególnego smutku i bólu: „Płacz zaś wyrażaj interwałami przerywanymi, miękkimi i przez to niezwykłymi: sekstami, kwintami i stąd septymami wyrażaj nieskładny głos płaczących”.¹⁷

W dziele Kirchera odnajdujemy wreszcie systematykę afektów. Wymienia on trzy namiętności podstawowe i pochodne:

a f e k t y

<i>podstawowe</i>	<i>pochodne</i>
radość (<i>laetitia</i>)	<p>radość wyrażająca się przez opanowanie – <i>temperata</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> - miłość (<i>amor</i>) - wspaniałomyślność (<i>magnanimitas</i>) - tęsknota (<i>desiderium</i>) - zapał (<i>impetus</i>) <p>radość nieopanowana – <i>intemperata</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> - gniew (<i>ira</i>) - nienawiść (<i>odium</i>) - oburzenie (<i>indignatio</i>) - zemsta (<i>vindicta</i>) - złość (<i>furor</i>)
równowaga lub harmonia (<i>remissio</i>)	<p>pobożność (<i>pietas</i>)</p> <p>miłość Boska (<i>amor in Deum</i>)</p> <p>wytrwałość (<i>constantia</i>)</p>

	skromność lub umiarkowanie (<i>modestia</i>) powaga (<i>severitas</i>) niewinność lub czystość (<i>castitas</i>) sumienność (<i>religio</i>) asceza (<i>contemptus rerum humanarum</i>) oddanie sprawom niebiańskim (<i>ad amorem denique caelestium movet</i>)
litość (<i>miser cordia</i>)	smutek (<i>tristitia</i>) żal (<i>planctus</i>) wzruszenie (<i>commiseratio</i>) melancholia (<i>languor</i>)

Choć w dawnych traktatach wymieniano różne kategorie afektów, to z punktu widzenia teorii muzyki istotne są dwa ogólne: radość i smutek. H.H. Eggebrecht, po zestawieniu wniosków dotyczących muzycznych afektów, podaje następujące reguły:¹⁸

Radość powodują:

- 1) tonacje i akordy durowe
- 2) szybkie tempo
- 3) konsonanse oraz interwały szerokie
- 4) wysokie położenie głosów

Smutek wyrażany jest poprzez:

- 1) tonacje i akordy mollowe
- 2) dysonanse i relacje *non harmonicae*
- 3) interwały o małym zakresie
- 4) powolne tempo
- 5) niskie położenie głosów

Retoryka jako nauka wymowy już w antyku była znakomicie usystematyzowana. Jednak nie tylko retoryka, ale i muzyka mieszczą się w obszarze socjotechniki. Natchnienie i fantazja to tylko ostatni etap świadomego i racjonalnego procesu twórczego. Kwintylian pisał: „Każda mowa, jak podaje wielu najznakomitszych autorów, składa się z pięciu części: 1) *inventio*, 2) *dispositio*, 3) *elocutio*, 4) *memoria*, 5) *pronuntiatio*”.¹⁹ Procesem komponowania dzieła muzycznego rządzą podobne prawa do tych, które związane są z wygłaszaniem oracji. Barok ustalił cztery spośród pięciu Kwintylianowskich faz przemówienia wyłączając *memoria*. Przyjrzyjmy się im pokrótce.

I n v e n t i o. Pierwsza faza oznacza precyzyjne i jasne określenie problemu (tematu). Najbardziej cenna jest tu oczywiście inwencja naturalna, właściwa jednak tylko geniuszom. Artystom mniej sprawnym (np. kierownikom zespołów, od których wymagano własnych kompozycji), ale także

utalentowanym kompozytorom zagonionym codzienną walką o byt, retoryka (będąc nauką usystematyzowaną) podsuwała tzw. *topoi* (gr.) lub *loci* (łac.), w baroku określane jako *loci topici*. Oto kilka ich przykładów:²⁰

1. *locus notationis* – oznacza najróżniejsze operowanie dźwiękami tematu przez wprowadzenie jakiejś zmiany, np. zmiany wartości nut lub ich ruchu, wymianę nut, wprowadzenie powtórzenia lub repetycji nut czy zastosowanie imitacji.
2. *locus definitionis* lub *descriptionis* – opisywał nastroje, namiętności, które niósł ze sobą tekst słowny – dotyczył więc głównie muzyki wokalne; Mattheson zauważa jednak, że może się on odnosić również do muzyki instrumentalnej: „Można doskonale wyrazić instrumentami wielkość duszy, miłość, zazdrość itp., i oddać wszystkie skłonności serca za pomocą prostych akordów i ich połączeń – bez słów, tak by słuchacz mógł uchwycić i pojąć tak sens, myśl dyskursu muzycznego, jakby to było wyrażone prawdziwą mową”.²¹
3. *locus a genere (generis et speciei)* – określa gatunek muzyczny i rodzaj obsady; często sam tekst sugerował rodzaj obsady. Przykładem może być tu concerto *Duo Seraphim* Monteverdiego. Tekst *Duo Seraphim clamabant: Sanctus Dominus Deus Sabaoth; plena est omnis terra gloria eius* śpiewają dwa głosy na tle b.c., natomiast od słów *tres sunt...* powierzony jest on trzem głosom. Słowa *unum sunt* z kolei wykonują trzy głosy unisono dla podkreślenia, że *ci trzech są jednością*.
4. *locus exemplorum* - proponował przyjęcie za podstawę kompozycji obcego tematu (pochodzącego od innego kompozytora lub z własnej, wcześniejszej kompozycji). Mattheson opisuje to tak: „Locus exemplorum może polegać na naśladowaniu innego kompozytora, kiedy dzieło obce zostanie obrane za wzór, celem wzbudzenia inwencji, nie zaś do przepisania dosłownie i kradzieży... Nie można tego procesu ganić, jeśli po wielokrotnych przeróbkach z przykładu-wzoru pozostanie to, co w nim najlepsze. Pożyczanie jest rzeczą dozwoloną; tylko że za zaciągnięcie pożyczki płaci się procenty, tzn. należy utwór z naśladownictwa powstały, opracować do tego stopnia starannie, że będzie on lepszy i ładniejszy od wzoru”.²²

Z *locus exemplorum* korzystali chętnie Haendel i Bach.

Druga faza pracy, *d i s p o s i t i o*, polegała na uporządkowaniu zebranego materiału. Joachim Burmeister w *Musica poetica* z 1606 roku wydziela zaledwie trzy ogniwa utworu:²³

1. *exordium*
2. *ipsum corpus carminis (medium)*
3. *finis*

Mattheson natomiast uważa, że kompozycja powinna składać się z sześciu ogniw:

1. *exordium* (wstęp)
2. *narratio* (ekspozycja tematyczna)
3. *propositio* (ewolucja tematyczna)
4. *confutatio* (odcinek przeciwstawny w stosunku do ekspozycji i ewolucji tematycznej)
5. *confirmatio* (reprzyza tematyczna)
6. *peroratio* (zakończenie).

Oczywiście nie każdy utwór (czy fragment utworu cyklicznego) da się utożsamić z tym schematem; każdy schemat bowiem jest tylko punktem odniesienia. Najwięksi twórcy mieli świadomość elastyczności schematu (znali więc także i sam schemat).

Trzecia faza kompozycji, *d e c o r a t i o*, jest najbardziej rozbudowana i szeroka – dotyczy bowiem opracowania stylistycznego i zajmuje się **figurami retorycznymi**. Spróbujmy zatem określić, czym jest figura retoryczna.

W retoryce klasycznej figura retoryczna jest pewnym szczególnym, nietypowym, a niekiedy nawet błędnym z punktu widzenia mowy potocznej układem wyrazów. Jest zatem odejściem od zwykłego wypowiedzania się na rzecz dobitnego, afektywnego podkreślenia, szczególnego uwypuklenia pewnych ważnych elementów wypowiedzi. Figura bywa często niezgodna z prawidłami językowymi. Kwintylian zauważa jednak, że „figura pozostaje wtedy błędem językowym, gdy jest niezaplanowana i powstała przypadkiem...Jednak kiedy jest świadomym odejściem od prostego, naturalnego sposobu mówienia i użyta celowo, jest zaletą. Ma jeszcze tę dodatnią cechę, że pozwala uciec od ciągłego, nudnego posługiwania się językiem codziennym”.²⁴

W. Lisecki określa figurę muzyczno-retoryczną jako błędny, z punktu widzenia pewnego systemu kompozytorskiego, układ dźwiękowy. Za punkt odniesienia autor przyjmuje tu normatywną polifonię Palestrinowską stwierdzając ostatecznie, iż „(...) figura muzyczno-retoryczna jest takim układem dźwięków, który nie może wystąpić w stylu palestrinowskim. Figura jest więc błędem, tyle że całkowicie świadomie i celowo popełnionym”.²⁵ Trudno do końca zgodzić się z definicją figury muzyczno-retorycznej jako tak rozumianego błędu. Wprawdzie układy dźwiękowe, o których mowa, często przekraczały i świadomie łamały zasady polifonii normatywnej, ale bywało i tak, że doskonale mieściły się w jej ramach, będąc tylko na swój sposób charakterystyczne. Wydaje się zatem, że figurą muzyczno-retoryczną określić należy po prostu taki układ meliczny, którego celem jest dobitne, dosadne wyrażanie konkretnego afektu. Kwestia błędu kontrapunktycznego nie jest nieodzownym warunkiem, aby dany układ uznać za figurę.²⁶

Istnieją wprawdzie typologie dzielące figury retoryczne na wiele różnych grup (ze względu na wykorzystywanie w nich dysonansu, powtórzeń, pauz itp.), jednak obecnie dzieli się je na dwie podstawowe grupy. Pierwszą tworzą **figury**

obrazowe (związane z tzw. „malarstwem dźwiękowym”) – *hypotyposis*, drugą zaś wyrazowe, ekspresyjne, związane z wyrażaniem emocji – *emphasis*. W. Lisecki podaje, iż z barokowych traktatów wydobyto ok. 200 figur (choć część z nich dotyczyła zapewne tylko retoryki klasycznej). Autor zauważa jednak, iż „wiele z nich żyje jedynie w partyturze więcej mówiąc nam o wrażliwości kompozytora na słowo, niż o sile oddziaływania jego muzyki. Nie spełniają one swej podstawowej funkcji – nie burzą żadnego porządku, nie zaskakują, nie należą do naszego doświadczenia estetycznego”.²⁷

Oto wybór najbardziej typowych, najczęściej spotykanych figur retorycznych.²⁸

I. HYPOTYPOSIS

1. **Anabasis** (*ascensio*; *ascendere*=wstępować) – to figura, „którą wyrażamy wywyższenie, ruch w górę lub rzeczy wzniosłe i wspaniałe”.
2. **Katabasis** (*descensus*; *descendere*=schodzić) – jest figurą przeciwstawną do poprzedniej; „wyraża służalczość, pokorę, depresję”.²⁹ Wspaniały przykład zastosowania obu tych figur odnajdujemy w arii *Deposuit potentes* z *Magnificatu D-dur* J. S. Bacha. Tekstową opozycję *stracił możnych z tronu a wywyższył pokornych* Bach przedstawia za pomocą *anabasis* lub *catabasis* tworzących *passagia* [[przykł. 1](#)].
3. **Circulatio** (*kyklosis*) – Kircher określa jako „okres harmoniczny, w którym głosy wydają się chodzić jakby w kółko, podkreślając tym treść podawaną przez słowa”. *Circulatio* określa zatem stan pośredni pomiędzy *anabasis* a *catabasis*. W chórze z oratorium *Mesjasz* Haendla *All we like sheep* na słowach *we have turned* (*zblądziliśmy jak owce*) pojawiają się szybkie figuracje oparte na *circulatio*, oddające obraz zblądzonych owiec nie mogących odnaleźć prawdziwej drogi [[przykł. 2](#)].
4. **Fuga** (*alio nempe sensu*) – nie ma w tym przypadku nic wspólnego z fugą jako formą muzyczną. Jest to bowiem figura o postaci szybkiego biegnika stosowana na słowach typu *uciekać*, *biec*. Za przykład może tu posłużyć madrygał Monteverdiego *Io mi son giovinetta* (*Czwarta księga*) [[przykł. 3](#)].
5. **Tenuta** (=długa nuta) – oznacza trwanie w bezruchu, statyczny krajobraz itp. Przykład tej figury odnajdujemy choćby w arii *Schlafe, mein Liebster* z *Weihnachts-Oratorium* Bacha. *Tenuta* ilustruje tu słowo *schlafe* (*zaśnij*) [[przykł. 4](#)].
6. **Tirata** – to szybki przebieg dźwięków w górę lub w dół skali sugerujący błyskawicę, rzut, pocisk, natarcie, atak itp. Przykładem może tu być scena rozdarcia zasłony w świątyni i trzęsienia ziemi obecna w obu *Pasjach* J. S. Bacha [[przykł. 5](#)].

II. EMPHASIS

1. **Abruptio** – oznacza przerwanie melodii na kwarcie przed zakończeniem kadencji szczególnie częste w recytatywach. Może to być także nagłe

przerwanie wątku przez zerwanie narracji muzycznej oznaczające grozę, niemożność kontynuacji z powodu wielkiego wzruszenia lub oburzenia. Za wspaniały przykład może tu posłużyć chór *Sind Blitze, sind Donner zu vollken verschwunden* z *Pasji Mateuszowej* J. S. Bacha, gdzie narastające pytania milkną w momencie kulminacyjnym [[przykł. 6](#)].

2. **Accentus (accento)** – polega na wyodrębnieniu jakiegoś ważnego słowa; służyć mogą temu różne środki: dynamiczne, brzmieniowe czy ornamentalne. Johann Walther podaje także nieco inną definicję tej figury „...jest takim sposobem grania lub śpiewania, że zanim wykona się nutę zapisaną, wpierw dotyka się nuty wyższej lub niższej...”.³⁰ *Accento* może więc zostać osiągnięte przez zastosowanie *appogiatury*.
3. **Anaphora** – figura ta związana jest z powtórzeniem i może występować w dwóch formach. Pierwsza jej postać polega na przerzucaniu z głosu do głosu (w utworze polifonicznym) krótkiego motywu (często jednego słowa). Przykładem może tu być chór *Fecit potentiam* z *Magnificatu* J. S. Bacha, gdzie zabiegowi takiemu poddane zostało słowo *dispersit* (*rozproszył*) [[przykł. 7](#)]. W takiej sytuacji figura ta ujawnia swój charakter obrazowy. Są jednak i takie przykłady, w których *anaphora* przybiera postać emfatyczną; choćby w chórze z *Pasji Mateuszowej* J. S. Bacha pytania zaniepokojonych uczniów *bin ich's?* (*czy to ja?*) skierowane do Chrystusa przepowiadającego zdradę [[przykł. 8](#)]. Istnieje także inna postać tej figury – może ona dotyczyć wielokrotnego, obsesyjnego powtarzania krótkiego motywu w basie. Taki fundament jest podstawą dla barokowych lamentów, *passacaglii*, *chaccon*.
4. **Apokope** – było figurą oznaczającą „ucięcie” ostatniego słowa w zdaniu. Polegało na skróceniu ostatniej nuty za pomocą pauzy w miejscu, gdzie oczekiwalibyśmy raczej przetrzymania owej nuty. Przykładem może tu być *Meine Seele erhebt den Herren Schütza* z *Symphoniarum Sacrarum* (*pars secunda*), gdzie pauza ilustruje treść słowa *leer* (*pusty* [*a bogatych puścił z torbami*]) [[przykł. 9](#)].
5. **Aposiopesis** – jest figurą retoryczną osiągniętą za pomocą dłuższej pauzy, mającą wyrażać rozłękę, śmierć, stratę. Jest to figura powszechnie spotykana w pasjach w momencie, gdy Chrystus oddaje ducha.
6. **Apostrofa (metabaza)** – to figura używana w celu wywołania silniejszego wrażenia u słuchacza, polegająca na zwróceniu się do przedmiotu, abstrakcyjnego pojęcia lub osoby (zmarłej, nieobecnej), z którą nie można w rzeczywistości rozmawiać. Przykład: recytatyw tenorowy *O Schmerz! Hier zittert das gequalte Herz* z *Pasji Mateuszowej* J.S. Bacha, w którym podmiot (dusza wierzącego człowieka) zwraca się do *smutku* (*O Schmerz!*).
7. **Assimilatio (homojosis)** – naśladuje odgłosy przyrody (np. kukułki, psa), odgłosy polowań, gonitw itp.. Przykładem może tu być „szczekanie psa” z koncertu skrzypcowego *Wiosna* A. Vivaldiego (*Cztery pory roku*), które imitowane jest przez altówkę.

8. **Cadentia duriuscula** (twarda, nieprzyjemna kadencja). W klasycznym kontrapunkcie istnieje zasada stosowania akordów dysonansowych w sąsiedztwie konsonansowych, przy czym akord końcowy musiał być zawsze konsonansem (w myśl zachowania równowagi pomiędzy tym co „nieczyste” a „czyste”). Kadencja łamiąca te zasady dopuszczalna była tylko w określonych, uzasadnionych tekstem przypadkach. Figura ta występuje np. w madrygale Monteverdiego *Lamento della Nimfa*: na słowach *il suo dolor* (jej boleść) pojawia się ogromnie fałszywe, usiane dysonansami brzmienie kadencji [[przykł. 10](#)].
9. **Catachresis (abusio)** – oznacza pewnego rodzaju muzyczne „nadużycie”. Może być ono związane z zastosowaniem pewnego anachronicznego środka. Np. w *Sanctus* z *Mszy h-moll* Bacha po dwóch pierwszych akordach sopran i altu prowadzą melizmat zbudowany na zasadzie *fauxbourdonu* (technika ta, odznaczająca się surowością brzmienia już w czasach renesansu musiała brzmieć archaicznie). Schemat ten powtarza się trzykrotnie, co ma znaczenie symboliczne (Trójca Św.), a wspomniana anachroniczna trygłosowa faktura przez niezwykłość swego brzmienia ma za zadanie zwrócić w sposób szczególny uwagę słuchacza na troistość Boga [[przykł. 11](#)].
Katachereza może mieć także postać nieprawidłowo rozwiązanej synkopy (również pewnego rodzaju nadużycia) – taka figura nazywana jest **syncopatio catachrestica**. Doskonałym przykładem jest tu aria *Blute nur* z *Pasji Mateuszowej* J.S. Bacha, w której zabieg ten ma podkreślić „błąd w sztuce”, jaki popełnił Judasz zdradzając Jezusa [[przykł. 12](#)].
10. **Climax (gradatio, auxesis)** – jest grupą dźwiękową powtarzaną wiele razy coraz wyżej lub coraz niżej, często w progresji, dla podkreślenia napięcia lub spadku ekspresji muzycznej.
11. **Dubitatio** (wątpienie) – bardzo ekspresyjna figura, która wyraża coś nieustalonego, wahanie się, wątpienie, niepewność. Polega ona na wprowadzeniu zaskakujących modulacji powodujących niekiedy nawet chwiejność tonalną.
12. **Ellipsis (synekdocha)** – to figura spokrewniona z *abruptio*. Polega na wprowadzeniu pauzy zamiast przygotowania dysonansu. Klarownym przykładem jest tu madrygał *Cho'r che'l ciel e la terra* Monteverdiego, gdzie gradacja słów *veglio, veglio, penso, ardo, piango* (czuwam, czuwam, myślę, płonę, płaczę) zostaje przerwana przed słowem *piango*, które stanowi wszak kulminację. Wyjęcie słowa *piango* z owego gradacyjnego procesu i wydzielenie go jest właśnie *elipsą* [[przykł. 13](#)].
13. **Emphasis** (emfaza, podkreślenie) – jest silnym podkreśleniem sensu wypowiedzi, które nie jest związane z żadnym z góry narzuconym temu środkiem (figura ta nie posiada konkretnego kształtu brzmieniowego czy melodycznego). *Emphasis* bywa często utożsamiana z *accento* (nacisk realizowany akcentem). Swoistą emfazę zawiera cytowany wyżej przykład

madrygału Monteverdiego – słowo *piango*, mimo że nie jest kulminacją przyciąga (i to bardzo silnie) uwagę słuchacza [przykł. 13].

14. Epizeuxis (subiectio, adiectio, subjunctio) – polega na powtórzeniu pewnego odcinka melodycznego, o pewien interwał wyżej lub niżej. W arii *Quia respexit* z *Magnificatu* J.S. Bacha zabieg taki ma miejsce na słowie *humilitatem* [przykł. 14].

15. Exclamatio (ecphonesis) – figurę tę omawia Caccini „... eksklamacja jest jednym z głównych środków wzniecania uczuć: eksklamacja właściwie jest niczym innym jak rodzajem wzmocnienia głosu, kiedy ten śpiewa spokojnie, bez nateżenia”.³¹ J. Walther z kolei pisze tak: „...eksklamacja jest figurą retoryczną, kiedy wołamy ze wzruszeniem; w muzyce najlepiej wyrazić ją można skokiem o małą sekstę w górę”.³² Ów retoryczny okrzyk opierał się najczęściej na interwale wznoszącej seksty, ale posługiwał się także innymi interwałami (niekoniecznie o kierunku wznoszącym). Figura ta jest bardzo zróżnicowana; Mattheson wymienia trzy różne sytuacje, w których można ją zastosować:

a) euforyczna radość – np. chór *Jauchzet, frohlocket* z *Weihnachts-Oratorium* J. S. Bacha [przykł. 15];

b) błaganie, prośba – np. aria *Erbarme dich* z *Pasji Mateuszowej* [przykł. 16];

c) wybuch gniewu, rozpacz, trwogi – np. recytatyw *Und siehe da* z obu Bachowskich *Pasji* – scena trzęsienia ziemi [przykł. 5].

16. Extensio (multiplicatio) – to dysonans utworzony pomiędzy basem a sopranem (lub innym górnym głosem) i kilkakrotnie powtórzony. Jest to dysonans przejściowy, poprzedzony konsonansem i rozwiązany na konsonans (nie jest więc błędem nawet w polifonii Palestrinowskiej). Przykładem może być recytatyw *Comfort ye, my people* z *Mesjasza* Haendla: *extensio* zostało zastosowane na słowie *iniquity* (niegodziwość) [przykł. 17].

17. Interrogatio – jest pytaniem retorycznym, a więc takim, na które nie udziela się odpowiedzi wprost. Naśladuje ono intonację mowy przy zadawaniu pytań – osiągany jest zatem przez interwał wznoszący. Przykładem może być tu ponownie chór turby z *Pasji Mateuszowej* Bacha *Bin ich's?* [przykł. 8].

18. Mutatio (antitheton) – to figura, która opiera się na kontraście. Kontrast taki uzyskiwano za pomocą różnorodnych środków:

a) przeciwstawiając diatonikę chromatyce – *mutatio per genus*,

b) przez opozycję niskiego i wysokiego rejestru – *mutatio per systema*,

c) przez kontrast trybów dur i moll – *mutatio per modum ad tonum*,

d) poprzez kontrast melodyczny osiągnięty za pomocą stosowania różnych (szerokich lub wąskich) interwałów – *mutatio per melopoeiam*; można tu wyróżnić trzy „maniery” konstruowania melodii:

- *maniera distendente* – melodia „męska i mocna”, oparta o interwały dużych rozmiarów,

- **maniera restringente** - melodia „żeńską, omdlewająca i delikatną” oparta o interwały małych rozmiarów,
 - **maniera quieta** – melodia pośrednia między „męską” a „żeńską”. Jako przykład posłużyć tu może chór *Since by man came death* z *Mesjasza* Haendla. W tekście tego chóru istnieje wyraźna opozycja śmierci i zmartwychwstania. Haendel stosuje tu wszystkie wspomniane wyżej mutacje [[przykł. 18](#)].
- 19.Noema** (*myśl, rozum*) – polega na stosowaniu dłuższych odcinków akordowych w formach polifonicznych w myśl idei deklamacji tekstu. Przykładem może tu być ponownie madrygał Monteverdiego *Hor che'l ciel e la terra*, którego początek zawierający opis spokojnej, niczym nie zmaconej nocy został opracowany spokojną akordową deklamacją [[przykł. 19](#)].
- 20.Palilogia** – dotyczy ona imitacji w unisonie lub oktawie pojawiającej się w jednym i tym samym głosie. Przykład – aria *Großer Herr* z *Weihnachts-Oratorium* J.S. Bacha [[przykł. 20](#)].
- 21.Polyptoton** – to figura spokrewniona z *palilogią*; polega na powtarzaniu w imitacji w oktawie lub unisonie tematu lub motywu, przy czym imitacja taka ma miejsce w różnych głosach. Przykład – chór *Let us break their bonds asunder* z *Mesjasza* Haendla [[przykł. 21](#)].
- 22.Paranomasia** – polega na powtórzeniu frazy, jednak z innym rozwinięciem lub zakończeniem.
- 23.Parrhesia** – ma postać dysonansu wplecionego nieoczekiwanie pomiędzy konsonanse lub dysonansu (najczęściej trytonu lub septymy zmniejszonej) zastosowanego swobodnie.
- 24.Passus duriusculus** – może mieć dwa znaczenia:
- chromatyczne przejście (*passus*) pomiędzy dźwiękami skali diatonicznej (chodzi tu o przejście złożone z następujących po sobie samych półtonów),
 - swobodne zakłócenie porządku diatonicznego przez stosowanie różnych interwałów (półtonów, sekund zwiększonych itd., do trytonów włącznie).
- Przykład – aria *Seufzer, Tränen* z kantaty *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21) J.S. Bacha [[przykł. 22](#)].
- 25.Pathopia** – „...zachodzi wtedy, kiedy tekst poprzez zastosowanie półtonów, tak dobrze wyrażonym zostanie, iż każdy ze słuchaczy będzie owym afektem poruszony”.³³ Przykład – *Lament Dydony* z *Dydony i Eneasza* H. Purcella [[przykł. 23](#)].
- 26.Polysyndeton** – polega na powtórzeniu tego samego motywu w celu wzmożenia ekspresyjności melodii. Przykład: aria *Können Tränen meiner Wangen* z *Pasji Mateuszowej* J.S. Bacha [[przykł. 24](#)].
- 27.Quasi transitus** – figurę tę tworzyło rozwiązanie dysonansu na konsonans lub tercji dominanty na prymę toniki skokiem, zamiast spodziewanym

ruchem sekundowym. Przykładem może tu być aria *Quia fecit mihi magna z Magnificatu* J.S. Bacha, gdzie tercja dominanta (na słowie *eius*) rozwiązana jest nie w sposób naturalny, o sekundę do góry, lecz o septymę w dół [[przykł. 25](#)].

28. *Saltus duriusculus* – polegał na stosowaniu skoków unikanych w klasycznym kontrapunkcie (kwinta zmniejszona, zwiększona, septyma w każdej postaci itp.). Przykładem może posłużyć tu aria *Buß und Reu* z *Pasji Mateuszowej* Bacha, w której pojawiają się zarówno *passi* jak i *salti duriusculi* [[przykł. 26](#)].

29. *Suspiratio (tmesis)* – figura ta ma oznaczać westchnienie i wiąże się nieodłącznie z zastosowaniem pauzy, która często przerywa słowo imitując westchnienie. Przykładem może tu być madrygał *Altri canti d'amor* Monteverdiego (*Ósma księga*) [[przykł. 27](#)].

Omawiając poszczególne figury retoryczne należy z całą mocą podkreślić, iż ich znaczenie zawsze zależy od kontekstu. To kontekst tekstowy decyduje o tym, jaki afekt niesie ze sobą dana figura. Podane wyżej przykłady (i opisy) dotyczą sytuacji najbardziej typowych, ale z pewnością nie wyczerpują wielorakich znaczeń i podtekstów wszystkich figur. M. Bukofzer słusznie zauważa, iż „(...) figury muzyczne nie były jednoznaczne; określonego znaczenia nabierały dopiero w kontekście muzycznym, a także w połączeniu z tekstem lub tytułem. Identyczne muzycznie figury, ze względu na to, że nie >wyrażały< lecz tylko >przedstawiały< lub oznaczały afekty, mogły przybierać nawet dość rozbieżne znaczenia.”³⁴

Ostatnia faza dyskursu retorycznego, *pronuntiatio*, jest ściśle związana z muzycznym wykonawstwem. *Pronuntiatio, elocutio* lub *actio*, jak twierdzi Cyceon, „(...) jest najmocniejszą fazą mowy. Bez tego nawet najlepszy mówca niewiele zdziała, natomiast przeciętny, lecz mający dobrą szkołę, często wygrywa z najlepszymi. Podają, że tego samego zdania był również Demostenes: zapytany, co w retoryce jest najistotniejsze, wskazał na wygłoszenie mowy, a pozostałe fazy mowy stawiał na dalszym planie.” Kwintyliusz z kolei uważa, że w przemówieniu orator powinien „wykazywać, ostrzegać, karcić, przeczyć, oburzać się, pytać, ośmieszać, ... o rzeczach wesołych mówić głosem radosnym, w utarczce podnosić głos z całą mocą, ostro przemawiać w gniewie...”³⁵

W baroku (i zresztą nie tylko wtedy) bardzo wysoko ceniono doskonałych wykonawców (przedkładano ich nawet nad twórców). W drugiej połowie XVI wieku adorowano sławne *tre donne di Ferrara*: Lucrezję Bandidio, Tarquinie Molza i Laureę Peperara. H. Bottigardi (*Il Desiderio, 1594*) wychwalał kunszt owych trzech dam, A. Striggio podaje zaś, że cudownie śpiewały, zadziwiająco dobrze czytały nuty, akompaniowały na instrumentach oraz znakomicie improwizowały. Można by wymienić całą plejadę uwielbianych artystów:

Victorię Archilei, Adrianę Basile, Francesca Rasi, całą rodzinę Caccinich, wszystkich kastratów z Farinellim na czele i wielu innych śpiewaków i śpiewaczek włoskich. Nawet Mattheson, choć sam zajmował się przecież teorią i kompozycją, pisał: „Dziesięciu dobrych kompozytorów nie jest w stanie uformować choćby jednego dobrego śpiewaka. Natomiast jeden dobry śpiewak, a zwłaszcza jedna piękna i utalentowana śpiewaczka, potrafi z łatwością pobudzić [do twórczości] dziesięciu dobrych kompozytorów.”³⁶

Quantz, Mattheson i inni uważali, że muzyk wykonawca powinien uczyć się retoryki i praktykować jako mówca. Zacytujmy opinię Matthesona: „Kto nie potrafi mówić, ten tym bardziej nie umie śpiewać, a kto nie potrafi śpiewać, ten także i nie umie grać”.³⁷

Znajomość retoryki uważano za niezbędną dla wykonawcy – służyć ona miała bowiem głębszemu zrozumieniu muzyki; retoryka muzyczna była przecież swoistą nauką kompozycji i wykonawstwa. Bez jej znajomości cały przebieg muzyczny utworu w różnych jego aspektach (melodyce, harmonice, rytmice itd.) staje się nieczytelny. Wykonawca wprowadzając do utworu np. amplifikacje (jeśli nie były one notowane) musiał być świadomy tego, iż mają one na celu przydanie utworowi ekspresji. Nie mogły więc być stosowane w momentach przypadkowych, gdyż nie spełniałyby one swej roli i byłyby tym samym nietrafne. Podobnie wygląda kwestia wprowadzania nie notowanych ozdobników. J. A. Berard pisze: „Ozdobniki dobrze wykonane są w śpiewie tym, czym właściwie zastosowane figury retoryczne w wymowie. Przez nie bowiem wielki mówca podbija według swego upodobania serca słuchaczy, prowadzi je w kierunku przez siebie obranym, przy ich pomocy rozróżnia w nich odmienne uczucia i pragnienia (*toutes les passions*): ozdobniki w śpiewie dają podobny wynik. Ci nieliczni, którzy potrafią wniknąć w ich charakterystyczną różnorodność i siłę wyrazu (*leurs differens caracteres de force*), natężenie, powab i tkliwość, łatwo zgodzą się, że w ustach dobrego śpiewaka są one w stanie poruszyć duszę do głębi. Usunąć ze śpiewu zdobnictwo, to wyzbywać go najpiękniejszej części istnienia.”³⁸

RETORYCZNA WYMOWA TONACJI

W baroku sądzono, iż każda tonacja jest nośnikiem pewnego afektu (lub przynajmniej pewnej spójnej wyrazowo grupy afektów). Istotnie, analizując kompozycje tego okresu można stwierdzić, że dobór tonacji do poszczególnych utworów często bywa nieprzypadkowy.

Problem brzmienia, barwy, a w konsekwencji wymowy poszczególnych tonacji w dziełach kantatowo-oratoryjnych związany był z rodzajem stroju organów realizujących partię *basso continuo* (do nich bowiem dostrajały się pozostałe instrumenty). Wiadomo, że większość organów okresu baroku

strojona była według różnych odmian stroju mezotonicznego (czyli takiego, w którym absolutnie czyste tercje uzyskiwano kosztem obniżania kwint). Strój ten był bardzo rozpowszechniony w młodości Bacha i stanowił „język ojczysty” dla muzyków późniejszego okresu baroku.³⁹ Z pewnością dla Bacha (jak również dla całej estetyki baroku) strój równomiernie temperowany, a więc taki, w którym oktawa podzielona zostaje na 12 równych półtonów, był nie do przyjęcia. W stroju takim wszystkie tonacje traciły bowiem swą odmienną charakterystykę – stawały się jedynie transpozycją jednej i tej samej tonacji w górę lub w dół. Johann Herman Bierman w 1738 roku określił próby wprowadzenia takiego stroju jako *eine ganze Catastrophe*.⁴⁰ Pod hasłem *wohltemperiert* w XVIII wieku rozumiano temperację dobrą i użyteczną, a nie – jak to się niekiedy dziś uważa – temperację równomierną.

Oto spostrzeżenia Matthesona dotyczące retorycznej wymowy poszczególnych tonacji:⁴¹

1. C-dur – *stosowana jest tam, gdzie pozostawia się radość swojemu biegowi*
2. c-moll – *nadzwyczaj przyjemny, przy tym jednak smutny ton*
3. D-dur – *jest z natury czymś ostrym: upartym, do hałasu, wesółych, wojennych i zachęcających kompozycji*
4. d-moll – *zawiera coś religijnego, ruchliwego, jednocześnie też coś bardzo przyjemnego i dającego zadowolenie*
5. Es-dur – *ma w sobie coś z patetyczności, do niczego nie pasuje tak bardzo, jak do poważnych i jednocześnie żalonych (plaintiven) rzeczy*
6. E-dur – *pełna zwątpienia lub całkiem śmiertelny smutek* (utwory Bacha zupełnie nie odpowiadają tej charakterystyce [np. brawurowa *Partita E-dur* na skrzypce solo])
7. e-moll – *można w niej wykonać z trudem coś wesołego*
8. f-moll – *śmiertelny strach serca*
9. F-dur – *może wyrażać najpiękniejsze uczucia świata*
10. fis-moll – *wielkie zmartwienie*
11. G-dur – *ma w sobie wiele natarczywego i mówiącego, jest równie odpowiednia dla poważnych jak i pobudzających tematów*
12. g-moll – *najpiękniejsza tonacja*
13. A-dur – *bardzo wzrusza, bardziej odpowiednia do smutnych cierpień niż do „divertissements”; błyszczący również*
14. a-moll – *żałosna... zaprasza do snu*
15. B-dur – *bawiąca (divertissant) i wspaniała*
16. H-dur – *niewesoła i melancholijna*

Stosunek Bacha do tonacji często zgadza się z powyższym schematem. Bach pogłębia jednak niekiedy ich wymowę. Tonacja G-dur jest u niego tonacją radości mistycznej, tonacją Ducha Świętego. Tonacja a-moll z kolei wiąże się z symboliką śmierci (którą Mattheson, w nieco zakamufLOWANY, typowo protestancki sposób, zdaje się w swej charakterystyce sugerować).

Warto dodać, że tonacje krzyżkowe, wiążąc się w pewien sposób z figurą *anabasis*, miewają również swą symboliczną wymowę: związane bywają z motywem Królestwa Bożego i sprawami niebiańskimi; bemolowe z kolei (nawiązując do *katabasis*) z marnością ziemskiego świata, z grzechem i ogólnie pojętym złem.

Podana wyżej charakterystyka jest jedynie opinią Matthesona, opartą zapewne na jego sposobie odczuwania specyfiki poszczególnych tonacji, i choć w wielu przypadkach zgadza się z oceną Bacha, nie może być traktowana jako absolutny wyznacznik. Stosunek do wymowy poszczególnych tonacji bywa bowiem różny u różnych kompozytorów, niekiedy bardzo indywidualny, nie podlegający do końca ogólnie przyjętym schematom (np. u Haendla marsz żałobny po śmierci Saula i Jonatana [oratorium *Saul*] jest w tonacji C-dur, duet miłosny Salomona i królowej [oratorium *Solomon*] – w h-moll).

ZNACZENIE ZWIĄZKÓW MUZYKI I LICZB

Idea łączenia muzyki i liczb nie była wynalazkiem baroku – znana była już od średniowiecza. Jej źródła zaś szukać należy w antyku – w teorii Pitagorasa i Platona. Pitagoras rozpatrywał kontekst muzyki dwojako. Po pierwsze, każdej liczbie przyporządkował określone właściwości, dzięki czemu poszczególne liczby niosły ze sobą pewne symboliczne treści. Druga idea dotyczyła stworzenia skali muzycznej, zbudowanej za pomocą określonych proporcji liczbowych.

Platon, opierając się na tradycji Pitagorejskiej, podaje trzy zasady matematyczne, na których zbudowany jest cały wszechświat (traktat *Timajos*). Według niego budulec świata – duszy składa się z trzech podstawowych elementów:

1. tożsamości (jedności)
2. różnicy (opozycji)
3. egzystencji (bytu, syntezy)

i jest podzielony na siedem części, wywodzących się z cyfr 1, 2, 3 w następujący sposób: 1, 2, 3, 2^2 , 3^2 , 2^3 , 3^3 (albo 1, 2, 3, 4, 9, 8, 27). Platon poddaje też liczby proporcjom harmonicznym, arytmetycznym i geometrycznym, uzyskując następujące wartości:

1, $\frac{4}{3}$, $\frac{3}{2}$, 2, $\frac{8}{3}$, 3, 4, $\frac{9}{2}$, $\frac{16}{3}$, 6, 8, 9, $\frac{27}{2}$ wyrażone w liczbach całkowitych: 6, 8, 9, 12, 16, 18, 24, 7, 32, 36, 48, 54, 81, 108, 162.

Idąc dalej Platon interpretuje relacje arytmetyczne jako interwały muzyczne, otrzymując serię interwałów na przestrzeni czterech oktaw i seksty, po czym wypełnia interwały dźwiękami, uzyskując pełny obraz muzyczny i dodaje, że „mieszanina, z której wydzieliliśmy te proporcje, została zużyta”.

Traktat *Timajos* Platona stał się podstawą dla późniejszych rozważań, a idea liczb, proporcji i harmonii jako duszy wszechświata została rozwinięta i

rozpowszechniona m.in. przez Plotinusa Macrobiusa, św. Augustyna i Boecjusza. Idea owa stała się żywa w różnych dziedzinach nauki i sztuki (matematyce, architekturze, geometrii, kosmologii, teologii, muzyce, poezji, a nawet medycynie). System Pitagorejski stanowił podstawę teoretyczną nawet dla teoretyków muzyki XVII i XVIII wieku (związki teorii proporcji z muzyką omawiali m. in. Robert Fudd, Athanasius Kircher, Andreas Werckmeister, Johann Joseph Fux). Tradycja ta z pewnością nie była obca Bachowi – co więcej, stanowić musiała podstawę jego wykształcenia. Arytmetyka była wszak częścią *quadrivium* (a więc wiedzy wyższej). W czasach Bacha istniała moda na łączenie elementów filozoficzno – ezoterycznych (związanych przede wszystkim z pitagorejską koncepcją liczby), symbolicznych i arytmetycznych, na co wskazuje wiele prac tego okresu (np. *Der biblische Mathematicus* J. J. Schmidta z 1736 roku, będące popularnym kompendium wiedzy na temat możliwości odwzorowań biblijnych poprzez liczby).

Oprócz teoretycznego, istniały jeszcze dwa inne aspekty występowania liczb w dziele muzycznym (Smend, Kloppers). Pierwszy to tzw. **symbolika** lub **alegoryka liczb** związana z tekstem Pisma Świętego, a wywiedziona od Pitagorasa. Symbolika liczbowa dotyczyła elementów wywodzących się wprost z tradycji i tekstu Pisma Świętego (symbolizując zawarte w nim wydarzenia); bywało także i tak, że pewne idee liczby jako obrazu pewnego stanu adoptowane były dla potrzeb doktryny chrześcijańskiej (np. trójka u Pitagorasa symbolizuje doskonałość bytu – w chrześcijaństwie jest to symbol Trójcy Św.). Oto kilka podstawowych znaczeń wybranych liczb:⁴²

- 1 = jedność Boga
- 2 = dwoista (ludzka i boska zarazem) natura Chrystusa;
dualizm człowieka (ciało i dusza)
- 3 = początek, środek i koniec (Pitagoras);
Trójca Święta;
trzy dni, w czasie których Chrystus leżał w grobie
- 4 = cztery Ewangelie (czterej Ewangelieści)
Nowy Testament
cztery żywioły
cztery wielkie rzeki świata wszystko
cztery temperamenty co dotyczy
cztery pory roku ziemi, materii
cztery strony świata
ziemia, ludzie
- 5 = pięć ran Chrystusa
wesele
- 6 = 2x3 = doskonałość
stworzenie świata (*Hexameron*)
moc Boga
majestat

- mądrość
- miłość
- miłosierdzie
- sprawiedliwość
- kapłaństwo
- 7 = miłosierdzie
- łaska
- Duch Święty
- siedem słów Chrystusa na krzyżu
- siedem radości i boleści Maryi Panny
- siedem grzechów głównych
- siedem cnót
- siedem darów Ducha Świętego
- pełnia, całość
- 8 = symbol Zmartwychwstania
- 9 = 3×3 = liczba magiczna związana z kultem Boga
- dziewięć chórów anielskich
- 10 = dziesięć przykazań
- Stary Testament
- Prawo
- 11 = wierni
- apostołowie (nie licząc Judasza)
- wierność Kościoła
- 12 = apostołowie
- Kościół (społeczność chrześcijańska)
- Nowy Testament
- śpiew
- rok (12 miesięcy)
- 13 = obraz niepodzielności Boga
- niewierność
- wydanie, zdrada
- Jezus i dwunastu apostołów (wraz z Judaszem, który Go wydał)
- 14 = czternaście pokoleń od Babilonu do Jezusa
- 40 = czas próby (czterdzieści dni Chrystusa na pustyni, w czasie których kuszony był przez szatana)

Poszczególne liczby niosące treści symboliczne mogły ponadto tworzyć proporcje, potęgi, wielokrotności itd. W *Mszy h-moll* Bacha słowo *credo* pojawia się 49 razy (7×7), a zwrot *in unum Deum* – 84 razy (7×12); fuga *Patrem omnipotentem* liczy 84 takty – cyfra 84 została zresztą napisana w manuskrypcie nad ostatnim taktem ręką samego kompozytora.

Drugi aspekt występowania liczb w dziele muzycznym to **alfabet liczbowy** (zwany niekiedy **kabalistyką liczbową**), gdzie kolejne liczby są przyporządkowane literom alfabetu łacińskiego (A=1, B=2, C=3 itd.).

Poszczególne słowa po zsumowaniu liter lub ich przemnożeniu otrzymywały swój odpowiednik liczbowy, który mógł być później wyrażony muzycznie. Oto przykłady:

BACH J.S. BACH JOHANN SEB. BACH=144
(12x12)

$2+1+3+8=14$ $9+18+2+1+3+8=41$

$2 \times 1 \times 3 \times 8 = 48$

Dzięki owym spekulacjom kompozytor mógł np. zakodować swoje nazwisko we własnej kompozycji.

Należy pamiętać, że symbole liczbowe nie mogą być interpretowane w oderwaniu od innych elementów dzieła muzycznego – właściwego znaczenia nabierają dopiero w kontekście konkretnego utworu.

* * * * *

Znajomość zasad, według których pisano muzykę z myślą o znalezieniu dla jej treści ekwiwalentnych środków retoryczno-muzycznych, umiejętność dostrzegania pewnych specyficznych zabiegów kompozytorów w tej dziedzinie niewątpliwie pozwala na lepsze, bardziej świadome rozumienie muzyki. Wiąże się z tym nie mniej fascynująca możliwość pójścia tropem myślenia kompozytora, próba pełniejszego zrozumienia jego wrażliwości czy duchowości. Ów walor poznawczy winien mieć poważne konsekwencje przy próbach interpretacji muzyki: świadomość znaczenia poszczególnych figur retoryczno-muzycznych, ich korelacji z tekstem niewątpliwie daje wykonawcy szansę pełniejszego oddania zawartych w tekście i muzyce emocji; pozwala mu sprawić, aby interpretacja była – zgodnie z zaleceniami ówczesnych retoryków – „poruszająca” („afektowana”). Znajomość retoryki często pozwala także uniknąć pewnych rażących błędów w doborze środków wyrazu (artykulacji, ornamentacji, frazowania itp.); uwrażliwia także na znaczenie dobrej znajomości języków u śpiewaków, które są przecież nośnikiem tekstu. Co więcej wiedza na ten temat powinna także zainteresować ambitnego słuchacza, który pragnie w sposób świadomy i pełny (nie tylko czysto estetyczny, ale także intelektualny) obcować z tą niesamowitą sztuką.

Bibliografia

Pozycje zwarte:

1. W. Apel *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press 1947.
2. M. Bukofzer *Muzyka w epoce baroku*, Kraków 1970, PWM.

3. J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska *Formy muzyczne*, tom III, Kraków 1974, PWM.
4. J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska *Formy muzyczne*, tom V, Kraków 1984, PWM.
5. N. Harnoncourt *Muzyka mową dźwięków*, Warszawa 1995, Fundacja „Ruch Muzyczny”.
6. Kartezjusz (Descartes) *Namiętności duszy (1649)*, Warszawa 1986, PWN.
7. M. Korolko *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1998.
8. A. Leszczyńska *Melodyka Niderlandzka w polifonii Josquina, Obrechta i La Rue*, Warszawa 1997, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
9. E. Obniska *Claudio Monteverdi – Życie i twórczość*, Gdańsk 1993, Stella Maris.
10. Sz. Paczkowski *Nauka o afektach w myśli muzycznej pierwszej połowy XVII wieku*, Lublin 1998, Polihymnia.
11. B. Pocięj *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*, Warszawa 1995, WSiP.
12. A. Schweitzer *Bach*, Kraków 1987, PWM.
13. M. Toporowski *„Orgelbüchlein” J.S. Bacha jako podręcznik muzycznej retoryki i summa teologiczna*, praca magisterska, AMFC Warszawa 1987.
14. R. J. Wieczorek *Ut cantus consonent verbis. Związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*, Poznań 1995, Ars nova.
15. J. Ziomek *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, Ossolineum.
16. *Grove's Dictionary of Music & Musicians*, London 1980.

Artykuły:

1. T. Jasiński *Muzyczna retoryka Lassa i Palestriny. Figura – styl*, „Muzyka” 1995 nr 4.
2. W. Lisecki *Vademecum muzycznej „ars oratoria”*, „Canor” 1993 nr 3 [6].
3. W. Malinowski *O retoryce muzycznej baroku*, „Ruch Muzyczny” 1995 nr 18.
4. Sz. Paczkowski *Teoria afektów Athanasiusa Kirchera*, „Muzyka” 1994 nr 4.
5. A.M. Szadejko *Muzyka – sztuka wyzwolona*, „Ruch Muzyczny” 1998 nr 20.
6. F. Wesołowski *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej we Wrocławiu” nr 21, 1979.

Przypisy

¹ N. Harnoncourt *Muzyka mową dźwięków*. Warszawa 1995, Fundacja „Ruch Muzyczny”, s. 45.

² W. Lisecki *Vademecum muzycznej „Ars Oratoria”*, „Canor” 6, 1993, s. 13.

- ³ Wg niektórych badaczy pewne relacje pomiędzy tekstem a kształtem melodii istniały już w chorale gregoriańskim; postulaty dotyczące tworzenia muzyki znajdującej odpowiednią korelację ze słowem pojawiają się zresztą już w średniowiecznych traktatach (choćby anonimowe *Musica enchiridis* z ok. 900 r.). Także szeroko pojęta średniowieczna symbolika liczb była wpisywana w przebiegi dźwiękowe, przez co muzyka niosła sobą pewne treści pozamuzyczne (przy czym to związanie nie miało charakteru humanistycznego).
- ⁴ J. Affligemensis *De musica* (1550); cyt. za R.J. Wieczorek *Ut cantus consonet verbis. Związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*, Poznań 1995, Ars nova, s. 61.
- ⁵ G. Zarlino *Le institutioni harmoniche* (1573); cyt. za R.J. Wieczorek, op. cit., s. 85.
- ⁶ G. Zarlino *Le institutioni harmoniche* (1558); cyt. za R.J. Wieczorek, op. cit., s. 90.
- ⁷ Przykłady za E. Obniska *Claudio Monteverdi – Życie i twórczość*, Gdańsk 1993, Stella Maris, s. 28.
- ⁸ E. Obniska, op. cit. s. 35.
- ⁹ Athanasius Kircher *Musurgia universalis*, cyt. za Sz. Paczkowski *Teoria afektów Athanasiusa Kirchera*, „Muzyka” 1994, nr 4, s. 30.
- ¹⁰ T. Jasiński *Muzyczna retoryka Lassa i Palestriny. Figura – styl*, „Muzyka” 1995 nr 4, s. 70.
- ¹¹ M. Bukofzer *Muzyka w epoce baroku*, Kraków 1970, PWN, s. 473.
- ¹² J.N. Forkel *Über J. S. Bach Leben, Kunst und Kunstwerke*, Lipsk 1802; cyt. za M. Toporowski, „Orgelbüchlein“ *J. S. Bacha jako podręcznik muzycznej retoryki i summa teologiczna*, praca magisterska, AMFC Warszawa 1987, s. 10.
- ¹³ Kwintylian *Institutio oratoria*, cyt. za F. Wesołowski, *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej we Wrocławiu” 1979 nr 21, s. 143.
- ¹⁴ Figury retoryczne, o czym pisałem w rozdziale poprzednim, pojawiły się wprawdzie już w renesansie (głównie na gruncie muzyki madrygałowej); nie były one jednak skodyfikowane (choć madrygaliści, a także wybitni twórcy muzyki religijnej doskonale je znali i stosowali w swoich utworach); systematyczny ich spis ma miejsce dopiero w baroku, szczególnie w teorii niemieckojęzycznej.
- ¹⁵ Kartezjusz *Namiętności duszy* (1649), Warszawa 1986, PWN, s. 101.
- ¹⁶ zob. Sz. Paczkowski *Teoria afektów Athanasiusa Kirchera*, „Muzyka” 1994 nr 4, s. 19-52.
- ¹⁷ A. Kircher *Musurgia universalis*, cyt. za Sz. Paczkowski, op. cit.
- ¹⁸ zob. W. Lisecki *Vademecum muzycznej „ars oratoria”*, „Canor” 1993 (nr 3 [6]), s. 14.
- ¹⁹ Kwintylian, op. cit.; cyt. za F. Wesołowski, op. cit., s. 143.
- ²⁰ Prezentowane przykłady *loci topici* dotyczą wyłącznie retoryki muzycznej, choć ich źródła tkwią oczywiście w retoryce klasycznej.
- ²¹ J. Mattheson, *Die neueste Untersuchung der Singspiele* (1744); cyt. za R. Rolland *Haendel*, Kraków 1958, PWM, s. 24.
- ²² J. Mattheson *Der Vollkommene Capellmeister*; cyt. za F. Wesołowski, op. cit., s. 149.
- ²³ zob. W. Lisecki, op. cit., s. 15-16.
- ²⁴ Kwintylian, op. cit.; cyt. za F. Wesołowski, op. cit., s. 158.
- ²⁵ W. Lisecki, op. cit., s. 17.
- ²⁶ W dalszej części artykułu na określenie figury muzyczno-retorycznej będę się posługiwał skróconym terminem *figura retoryczna*.
- ²⁷ W. Lisecki, op. cit., s. 17.
- ²⁸ Wybór figur oparty został na klasyfikacji Joachima Burmeistera (dzielącej je zresztą na dwie wspomniane wyżej klasy) zaczerpniętej z artykułu W. Liseckiego (op. cit., s. 18-23); przykłady nutowe figur zamieszczono w *Aneksie*.
- ²⁹ A. Kircher *Musurgia universalis*, cyt. za F. Wesołowski, op. cit. s. 161.
- ³⁰ J. Walther *Musicalisches Lexicon*; cyt. za W. Lisecki, op. cit., s. 19.
- ³¹ G. Caccini *Nuove Musiche*; cyt. za F. Wesołowski, op. cit., s. 166.
- ³² J. Walther *Musicalisches Lexicon*; cyt. za F. Wesołowski, op. cit., s. 167-168.
- ³³ Definicja Burmeistera.
- ³⁴ M. Bukofzer *Muzyka w epoce baroku*, Kraków 1970, PWN, s. 525-526.
- ³⁵ Cyt. za F. Wesołowski, op. cit., s. 188.
- ³⁶ J. Mattheson *Der Vollkommene Capellmeister*; cyt. za F. Wesołowski, op. cit., s. 189.
- ³⁷ J. Mattheson, op. cit.; cyt. za F. Wesołowski, op. cit., s. 190.
- ³⁸ J.-B. Berard *L'Art du chant* (1755); cyt. za F. Wesołowski, op. cit., s. 191.
- ³⁹ Gdy Bach był już dojrzałym kompozytorem, zaczęto wprowadzać nowe odmiany temperacji. Eksperymentowano jednak głównie na klawesynach; organy, z racji trudności w przestrajaniu, pozostawały ciągle w stroju mezotonicznym.
- ⁴⁰ Cyt. za M. Toporowski „Orgelbüchlein” *J.S. Bacha jako podręcznik muzycznej retoryki i summa teologiczna*, praca magisterska, AMFC w Warszawie 1987, s. 28.
- ⁴¹ Charakterystykę tonacji wg Matthesona cyt. za M. Toporowski, op. cit., s. 28-29.

⁴² Symbole przypisywane poszczególnym liczbom zaczerpnięte zostały z: a) A.M. Szadejko *Muzyka – sztuka wyzwolona*, „Ruch Muzyczny” 1998 nr 20, s. 12; b) D. Forstner *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, Instytut Wydawniczy PAX, s. 34-58.